

# PARAGONE

*diretto da Roberto Longhi*



ARTE

PREVITALI: *Guglielmo della Valle* - MARCUCCI: *Un  
Crocifisso Senese del Duecento* - MAHON: *Un tardo  
Caravaggio ritrovato* - ROLI: *Per un 'Incamminato':  
Giacomo Cavedoni*


*Antologia di artisti  
Appunti*

MAGGIO

---

SANSONI EDITORE - FIRENZE

1956



Digitized by the Internet Archive  
in 2025

# PARAGONE

*Rivista di arte figurativa e letteratura*

*diretta da Roberto Longhi*

## ARTE

Anno VII - Numero 77 - bimestrale - maggio 1956

## SOMMARIO

GIOVANNI PREVITALI: *Guglielmo della Valle* - LUISA MARCUCCI: *Un crocifisso senese del Duecento* - DENIS MAHON: *Un tardo Caravaggio ritrovato* - RENATO ROLI: *Per un 'Incamminato': Giacomo Cavedoni*

## ANTOLOGIA

Di artisti: *Miscellanea di disegni a Venezia* (I. Toesca)

## APPUNTI

*Un codice inedito del Valturio* (I. Toesca) - *La Cappella dei Pazzi e Civita Castellana* (C. Bertelli)



*Redattori:*

FRANCESCO ARCANGELI, FERDINANDO BOLOGNA,  
GIULIANO BRIGANTI, RAFFAELLO CAUSA, MINA GREGORI,  
ROBERTO LONGHI, ILARIA TOESCA, CARLO VOLPE,  
FEDERICO ZERI

*Redazione*

Via Benedetto Fortini, 30 - Firenze

*Amministrazione*

CASA EDITRICE SANSONI  
Viale Mazzini, 46 - Firenze

★

*Sei fascicoli dedicati all'arte figurativa  
si alternano nell'annata a sei fascicoli dedicati alla letteratura*

★

Prezzo del fascicolo artistico	L. 600
Prezzo del fascicolo letterario	L. 400
Abbonamento alla sez. Arte	L. 3300
Abbonamento alla sez. Letteratura	L. 2000
(estero L. 4500 e L. 3000)	
Abbonamento cumulativo	L. 5000
(estero L. 7000)	



GIOVANNI PREVITALI  
GUGLIELMO DELLA VALLE

GUGLIELMO DELLA VALLE<sup>1</sup>, nato nel 1746 nel territorio di Mondovì, probabilmente a Montaldo<sup>2</sup>, è un nome noto a tutti gli studiosi di arte senese, che, dal Lanzi al Cavalcaselle, al Langton-Douglas, al Brandi etc., delle sue opere sempre si servirono, citandolo frequentemente.

Di famiglia non ricca, e per potersi dedicare con tranquillità agli studi, egli entrò, nel 1762, nel convento francescano di Pinerolo. La sua carriera scolastica, prima a Torino poi a Roma, fu rapida e fortunata, tanto che nel 1768 fu insignito della laurea dottorale e mandato ad insegnare prima a Fossano, dove fondò una colonia dell'Arcadia (1769), e poi a Siena.

Del suo entusiasmo per questa città rimane documento una lettera inviata, dopo il trasferimento, al padre superiore, dove già si trova traccia di quello che sarà il suo interesse principale, lo studio delle arti in Toscana:

‘È certamente stata per me dolce sorpresa il rimirare i primi sforzi della buona Architettura nelle fabbriche di Francesco di Giorgio or graziose ed or sontuose: in quelle ammirabili di Baldassarre, e in quel gotico-lombardo che si mostra per tutta la Città, e che trionfa nel pubblico Palazzo. Mi sorprese molto la Metropolitana, tesoro di monumenti delle risorgenti Arti Belle, sontuoso edificio, e uno dei più ammirabili dell'età...’<sup>3</sup>

La carriera ecclesiastica lo portò quindi a Roma come segretario ed assistente del suo Ministro Generale prima, e come Superiore del convento dei XII Apostoli poi.

Dei suoi ultimi anni ancor meno si sa; probabilmente si recò a Torino, dove pubblicò la sua *Confutazione dello Spedalieri*<sup>4</sup> e morì, forse intorno al 1800<sup>5</sup>. Sappiamo però che aveva avuto modo di visitare Assisi (nel suo viaggio da Roma a Fossano), Orvieto (al cui Duomo dedicò un'opera fondamentale), Firenze (dove conobbe il Lanzi), Pisa (dove fu invitato dal Da Morrona), Padova, Parma, Modena ecc.

Era il della Valle una di quelle persone cui le deformità del corpo più che essere un ostacolo servono piuttosto di stimolo ad affermarsi ed anziché scoraggiarli li fanno più decisi e tenaci e battaglieri nella vita.

Così lo descrive il de Angelis, suo unico biografo:

‘Il suo colorito livido, la voce non grata, l'ischiemitra faccia, il dorso gibboso, l'avrebbero renduto un uomo deforme: ma l'occhio nero e scin-

tillante, la disinvoltura con la quale si annunziava, il tono modesto del suo discorso, lo spirito de' suoi motti, e il prevenire che faceva tutti della sua *bella gobba*, lo rendevano la delizia delle conversazioni'<sup>6</sup>.

Povero ('i mobili della sua cella erano i libri') al punto da avere difficoltà a trovare i fondi per pubblicare le sue opere (nella prefazione alla edizione delle 'Vite' del Vasari da lui curata parla del suo 'scarso scarsellino') era non-pertanto 'di aspetto ilare' ma, aggiungiamo noi, la piacevolezza nella quotidiana conversazione non gli impediva di essere bellicoso, ironico e collerico negli scritti.

Infatti atteggiamenti polemici si sovrappongono in lui ad una fondamentale bonomia di carattere e la ragione illuminista si allea ad una naturale tendenza a ridurre i problemi terra-terra: 'La ragione è il dono più prezioso che il Cielo abbia fatto all'uomo' (*Lett. Sen.*, I, 3) 'Nella Grecia il dispotismo presentemente ha quasi estinto la forza del clima' (ivi) ma

'la libertà che tutti hanno sempre in bocca, e che reputano necessaria ad uno stato per l'avanzamento dell'arti, è una chimera: la cerco invano e in Atene e in Roma. Ogni governo toltane la tirannia o il dispotismo assoluto, ha la sua libertà relativa' (*Lett. Sen.* I, 105);

Chiestosi quale governo sia più favorevole alle belle arti, dopo una discussione irta di esempî storici, resosi alla fine conto della insolubilità del problema posto così in astratto, conclude con una sentenza quasi comica nella sua saviezza: 'In verità, Eccellenza, v'è per tutto il bene e il male' e 'siccome vi ha delle annate buone e cattive in tutte le produzioni della natura...' così deve essere pure per gli artisti (*Lett. Sen.*, I, 108). La stessa lettera si chiude (pag. 110) con un elogio di Roma in cui il nostro, per esprimere icasticamente il topos ripreso anche dal Lanzi col dire che 'Roma aggrandisce le idee che vi portano altronde gli artefici' vien fuori in questa immagine, veramente scultorea, che 'sono anche altrove le Veneri... ma le Giunoni sono solamente a Roma'.

Impetuoso e pronto a ricredersi quanto il Lanzi era calmo e sicuro di sè, cadde spesso in contraddizioni, girando intorno alla verità senza coglierla (e l'amico ed estimatore Lanzi non mancherà di farlo ironicamente notare), capace alle volte, quando si affida al suo intuito stilistico, acuto ma intermittente, di anticipare enormemente i tempi, gretta-mente ottuso ed attaccato ad argomentazioni genericamente storicistiche altre volte in cui resta addirittura indietro alla migliore storiografia del suo tempo.



Nella sua non lunga vita ebbe modo, dato il carattere, di impegnarsi in polemiche di tutti i generi: musicali, scientifiche, giuridiche, enologiche perfino<sup>7</sup>, ovunque portando il fermento della sua mente illuminista e sempre procurandosi nuovi nemici, sicchè non deve far meraviglia se alla stima di pochi specialisti fece riscontro l'antipatia e l'odio di tanti altri.

Qualche concessione a denti stretti fece il Cicognara per cui

'questo frate aveva studio, dottrina, pregiudizi, e pedanteria e ci vuol gran criterio a scegliere il grano dalla zizania'<sup>8</sup>.

Ma addirittura spietato fu il Visconti per cui il della Valle:

'ha compilate bensì delle notizie somministrategli da letterati Senesi, ma le ha combinate con poco criterio, vi ha ragionato con poca logica, le ha giudicare senza gusto e le ha descritte in cattivo stile'<sup>9</sup>.

Da allora ai nostri giorni il giudizio non è cambiato (qualora se ne escluda l'apprezzamento implicito nell'uso larghissimo fattone dagli specialisti); per il Lusini le *Lettere Senesi* sono:

'un facile sfoggio di floscia erudizione per apparire un gran che presso i cospicui personaggi ai nomi dei quali, com'era di moda, ambiva avvicinare con le dediche il suo'<sup>10</sup>;

anche per lo Schlosser egli è 'noto ma poco attendibile'<sup>11</sup> e per la Finzi<sup>12</sup>

'a lui il Lanzi si appoggia soprattutto per dimostrare che l'arte italiana, anche prima di Cimabue, non era priva di artefici: ma mentre a ciò egli è spinto solo dall'amore della verità il della Valle vi è spinto invece dallo spirito di campanilismo...'

Accusa, questa di campanilismo, sempre ripetuta, ma assolutamente infondata essendo basata, probabilmente, sul fatto che nel Dizionario Biografico Universale, volume V, pag. 490, il della Valle è detto nato a Siena, mentre è nato in Piemonte e per piemontese sempre si tenne e si fece inoltre sostenitore non, come farebbe pensare il titolo della sua opera maggiore, del primato di Siena, ma di quello di Pisa (oltrechè sempre riconobbe la maggior importanza di Firenze).

Né maggiore fondamento ha l'altra accusa, che abbiamo già visto nel Visconti, di avere semplicemente compilato di sulle opere, edite e inedite, del Tizio, del Mancini, dell'Ugurieri, del Pecci etc. poichè resta sempre il fatto che nessuno prima di lui aveva creduto che valesse la pena di dedicare tempo e fatica a compulsarli ed a ricercare le notizie di tanti



pittori e 'peintures anciennes, dès commencemens de la peinture, par consequent mauvaises', come avrebbe detto il Cochin, ed a lui, come riconobbero già i contemporanei, la scuola senese deve la sua celebrità:

'Posso senza presunzione dirlo anch'io, dopo che lo dissero non solo i fogli di Milano, e 'l Giornale Pisano, ma le stesse Efemeridi Fiorentine, che una scuola diversa dalla Fiorentina non si conosceva in Toscana, ed io con monumenti ve ne provai due, ponendo Pisa per l'Atene dell'arte risorgente, da cui derivarono la Sanese e la Fiorentina' (Lettera al Tiraboschi del 19 luglio 1787).

Inoltre, solo chi non ha letto le opere del della Valle può sostenere in buona fede che egli si sia limitato ad una opera di compilazione ch  anzi, se un difetto egli ha,   quello di andare un po' troppo per le spicce nell'abbattere i giudizi tradizionali, nell'avanzare ipotesi nuove etc.

Egli occupa anzi un posto di primo piano in quel gruppo di storici della fine del Settecento, in stretti rapporti fra di loro, che comprende anche il Lanzi, il Da Morrona, il Ciaccheri, il d'Agincourt etc.

Fra i suoi meriti si potr  ricordare il ritrovamento della tavola per Santa Croce di Ugolino da Siena, perduta dal 1569 e la giusta collocazione storica del suo autore al seguito di Duccio<sup>13</sup>; il primo riconoscimento esplicito del valore di molte opere di primitivi, delle sculture del Duomo di Orvieto per esempio dove 'Eva che esce dal costato di Adamo e che attonita si affissa nel Creatore   degna di Raffaello' e dove 'la scultura   temibile e grande soprattutto... nella resurrezione de' morti e nell'inferno'<sup>14</sup>, o del Guidoriccio da Fogliano (che vent'anni prima era arrivato ad essere chiamato 'Guido Ricci de Foligno')<sup>15</sup> di fronte al quale 'pi  d'una volta' rest  'estatico nel contemplare' (*Lett. Sen.*, II, 88), o degli affreschi di Giotto a Padova che 'hanno la stessa irregolarit  e le stesse bellezze che sono sparse nella Commedia di Dante' (*Lett. Sen.*, I, 4) e dove 'dipinse Giotto in un modo che' al della Valle 'parve del suo stile migliore' (*Note al Vasari*, II, 101) (ed ancora il Rumohr, nel 1827, dir  questi affreschi troppo in cattivo stato per poterli giudicare), o della Madonna della Misericordia di Lippo Memmi nel Duomo di Orvieto il cui fare '  fiorito e vago' (*Note al Vasari*, II, 217) etc.

Abbiamo gi  accennato inoltre come egli sia stato il primo ad avanzare dei dubbi su quantit  di attribuzioni tradizionali errate, della Madonna Rucellai a Cimabue per esempio, degli affreschi di Ugolino di Prete Ilario nel Duomo

di Orvieto al Cavallini e ad Ambrogio Lorenzetti, delle volte della chiesa superiore ad Assisi a Cimabue, nè ci voleva poco coraggio per dire (nel 1791!), a proposito della leggenda di San Francesco ad Assisi, che 'c'è più di una ragione per dubitare che tutte le pitture qui accennate siano di Giotto' (*Note al Vasari*, II, 80) o che, visti i restauri subiti dalla Navicella, 'Vi è molto fondamento a dubitare che i detti mosaici di Giotto, sopra i quali molti moderni hanno diffusi gli elogi, poco o niente serbino del fare primiero originale' (ivi, II, 115) o a negare per primo l'esistenza di disegni giotteschi per la porta del Battistero di Firenze e per il monumento sepolcrale del Vescovo Guido Tarlati nella Cattedrale di Arezzo, di Agnolo ed Agostino, etc. Non ci si deve dimenticare infine, delle innumerevoli segnalazioni oggi utilissime a ricostruire la storia esterna di opere, per lo più famose, di arte senese.

Certamente molti sono nelle sue opere gli errori ma, per lo più, si tratta di opinioni comuni al suo tempo, di cui non si può onestamente far carico a lui solo; troppo lungo sarebbe enumerarli, mi limiterò ai due casi maggiori in cui capitò al della Valle di farsi sostenitore di opinioni storiografiche errate e con una forza tale di argomentazioni (il nostro frate sapeva essere buon avvocato anche delle cause perse) da tramandarle fino ai giorni nostri; si tratta della data famosa (1221) sulla Madonna di Guido da Siena e della questione, che con la prima forma un aspetto del più largo problema sulla patria del rinascimento delle arti, di chi sia stato il maestro di Giotto.

Nel primo caso il della Valle sostenne, in una lettera al d'Agincourt, il quale in una sua visita a Siena si era dimostrato dubbioso, la autenticità della data ('io stesso stetti un anno intero sospeso circa il crederla opera del 1221, come ivi si legge; ma poi vi trovai tanti e tanti argomenti, che finalmente cessai d'esser incredulo' *Lett. Sen.*, I, 237) ed il guaio è che il d'Agincourt si lasciò convincere<sup>16</sup>, come si farà poi convincere il Lanzi.

Nel secondo caso il della Valle avanzò per primo l'ipotesi, che trova ancor oggi i suoi sostenitori, della formazione romana di Giotto<sup>17</sup>, con il necessario corollario della svalutazione pressoché totale di Cimabue e corrispondente sopravvalutazione del Torriti e del Cavallini.

Si è già accennato come questo non fosse che un aspetto di una discussione a raggio molto più vasto, risalente fino al Malvasia ed al Baldinucci ed alla loro disputa contro o in



difesa del primato di Firenze, in polemica o a favore del Vasari e del suo attribuire il merito del rinascimento della pittura a Cimabue e Giotto.

Il della Valle, con le sue *Lettere Senesi* (1782-86), venne a rinfocolare la disputa sulla quale presero poi posizione, pro e contro, il Da Morrona (1787-93), il Lastri (1791), il Lanzi (1792)<sup>18</sup>, il Cicognara (1813-18) il d'Agincourt (1811-20) etc.

La posizione assunta dallo storico piemontese è da lui stesso riassunta con la maggiore chiarezza nella polemica prefazione alla ristampa delle Vite del Vasari (pag. LXII):

‘Conchiudo che non giova mutare i termini della questione per sostenere un sistema che ora più non si regge in piedi [quello vasariano]: siccome fece Mons. Bottari nella giunta alle note [alle Vite del Vasari, edizione romana degli anni 1759-60] e altri avanti e dopo di esso; e molto meno giova con lo specioso titolo di Etruria Pittrice [l'opera del Lastri] far causa comune con gli altri toscani. Sarà sempre vero che il primo vanto della Storia dell'arte risorgente in Toscana si deve ai Pisani, il secondo ai Sanesi e l'ultimo ai Fiorentini; i quali per tutto ciò non devono restare malcontenti; perché se non ebbero artefici prima degli altri Toscani, e se di questi anzi furono scolari ed allievi, essi poi superarono e Pisani e Sanesi...’

Per arrivare a capire come il della Valle potesse giungere a sostenere un simile castello in aria con lo slancio e l'acrimonia di chi, convinto di essere nel giusto, considera tutti gli altri in mala fede (e non si può negare che, non ancora uscita l'opera del Lanzi, egli occupasse la posizione storiografica più progredita e spregiudicata), bisogna riportarsi mentalmente alle condizioni della conoscenza storico-artistica dell'epoca e riimmaginarsi le figure degli artisti quali potevano sorgere dalle opere che allora erano loro attribuite; si potrà così capire il perché della svalutazione di un Cimabue considerato autore del San Francesco Bardi, il perché di una sopravvalutazione di un Torriti visto attraverso la Maestà di Palazzo Pubblico e di un Cavallini autore della Crocefissione di Pietro Lorenzetti ad Assisi, e si potrà capire come potesse legittimamente sorgere l'ipotesi che il Torriti fosse stato maestro di Simone e dei Lorenzetti, come considerando la data della Madonna di Guido da Siena (che per di più era ridipinta da un duccesco e nessuno se ne era accorto), l'entusiasmo per la riscoperta di Duccio (e del conseguente passaggio alla scuola senese dell'Ugolino di Santa Croce), ed il fatto che si potevano, allora più che oggi, vedere a Siena quadri primitivi in maggior quantità che in qualsiasi altro posto, si spiega la sopravvalutazione della scuola senese.

Non bisogna infine dimenticare che, fra tanti errori,



c'era anche qualcosa di giusto e mai fino allora affermato, o mai con tale energia, l'influsso di Giunta su Cimabue, per esempio, o quello di Nicola e Giovanni Pisano su Giotto; e che Pisa sia stata il centro culturale di maggiore importanza alla fine del Duecento resta vero pur oggi.

Lo spunto del della Valle darà il via all'opera del maggior sostenitore del primato pisano, il Da Morrona, dalla cui 'Pisa Illustrata' si intitola appunto l'episodio successivo della polemica che vedrà intervenire, nei primi anni dell'Ottocento, il Cicognara, il Ciampi, etc.<sup>19</sup>

Resta comunque un merito del della Valle l'aver portato la discussione da un piano di polemica campanilistica a quello più alto di disputa storiografica, piano su cui si muoveranno d'ora in poi il Lanzi, il Cicognara e tutti i migliori.

#### NOTE

<sup>1</sup> Il della Valle si può a ben diritto considerare, malgrado le frequenti citazioni di cui è stato oggetto, uno sconosciuto, dato che il suo nome non si trova nell'Enciclopedia Italiana, nè nel dizionario Bompiani delle opere; anche la voce del neo-pubblicato Dizionario Enciclopedico si limita a dirlo della seconda metà del XVIII secolo ed a nominare le sole Lettere Senesi. Anche nelle opere specializzate dello Schlosser, del Natali e del Venturi, non gli vengono dedicate che poche righe.

<sup>2</sup> L'unica fonte di notizie sul della Valle è l'*Elogio Storico del Padre Maestro Guglielmo della Valle, minor conventuale, tratto nella maggior parte delle sue Opere dall'Ab. Luigi de Angelis pubblico professore dell'I. e R. Università di Siena etc...* (Siena, 1823) da cui derivano tutte le posteriori; di qui si apprende solamente che egli nacque 'nel Mondovì' (pag. 5) e che chiamava Fossano 'patrio suolo'. Il Natali, nella sua opera fondamentale sulla letteratura italiana del Settecento (Milano 3<sup>a</sup> ed. 1950), pag. 444, lo dice 'da Moncalvo', ma non dice di dove ha tratto la notizia. L'unico Moncalvo papabile sarebbe a circa cento chilometri a nord-est di Mondovì; se si considera poi che il della Valle stesso (*Let. Senesi II*, pag. 204) chiama il Fea, nato a Pigna a pochi chilometri da Oneglia, suo 'paesano', si potrebbe pensare che il suo luogo di nascita fosse Montalto, a circa dieci chilometri da Pigna; ma forse il luogo che riunisce le due caratteristiche di essere nel Mondovì e di non essere troppo lontano da Pigna, è Montaldo di Mondovì.

<sup>3</sup> Citata dal De Angelis, pagg. 17-18.

<sup>4</sup> *Esame ragionato dei diritti dell'uomo, ossia confutazione dello Spedaliere* (Torino, 1799). Cfr. Natali, *op. cit.*, pag. 319; l'opera del della Valle fu bruciata dai patrioti cantanti la carmagnola, dopo la pubblicazione della 'Denuncia ai patrioti contro il libro di frate Guglielmo della Valle M. C. intitolato *Esame ragionato dei diritti dell'uomo* (Torino, 1800), di Giovanni Antonio Francesco Maria Ranza.

<sup>5</sup> Leopoldo Staccoli in: De Tipaldo, *Biografia degli italiani illustri nelle scienze lettere ed arti del secolo XVIII e de' contemporanei* (Venezia, 1834-35), vol. VI, pag. 30, lo dice morto nel 1796 circa, ma questo articolo dipende completamente dal de Angelis il quale dice soltanto che morì 'in tempo di gran confusione' (pag. 45); lo Staccoli ha probabilmente

supposto che fosse al tempo della prima campagna d'Italia, ma poiché la *Confutazione dello Spedalieri* va a stampa nel 1799, la morte va probabilmente spostata al tempo della seconda campagna d'Italia.

<sup>6</sup> De Angelis, *op. cit.*, pag. 42.

<sup>7</sup> De Angelis, *op. cit.*, passim. Particolare interesse ha la polemica musicale in difesa del Martini, importante musicista, teorico e storico della musica. G. della Valle, *Memorie Storiche del Padre Gio. Battista Martini, Minor Conventuale* (Napoli, 1785), 'in cui passa a confutare l'A. du Brigandage de la Musique Italienne, e si azzuffa con l'Eximeno, con l'avvocato Saverio Mattei e con quanti trovava oppositori del suo P. Martini' (De Angelis, *op. cit.*, pag. 27). Un'altra *Orazione in lode del Padre Maestro Giambattista Martini* è quella di G. B. Moreschi, pubblicata a Bologna nel 1796.

<sup>8</sup> L. Cicognara, *Catalogo dei libri d'arte etc.* sotto 'Lettere Senesi'.

<sup>9</sup> E. Q. Visconti, *Stato attuale della romana letteratura* (1785), opera postuma incompleta, pubblicata a Milano nel 1841; *Due discorsi inediti di E. Q. Visconti, etc.*, p. 46.

<sup>10</sup> V. Lusini, *Il Duomo di Siena* (Siena, 1911), pag. VII.

<sup>11</sup> J. von Schlosser, *La letteratura artistica* trad. it. (Firenze, 1935), pag. 288.

<sup>12</sup> E. Finzi, *La storia pittorica dell'Italia, dell'abate Luigi Lanzi* in 'La Nuova Italia' (1932).

<sup>13</sup> *Lettere Sanesi*, vol. II, pag. 201. Note al Vasari, vol. II pagg. 139, 143 cfr. M. Davies, *The Earlier Italian Schools* (Catalogo della National Gallery) pagg. 410-411.

<sup>14</sup> Lettera al Tiraboschi del 1787 in Campori, *Lettere artistiche inedite* (Modena, 1866), pag. 244.

<sup>15</sup> Da quella specie di 'Guida del Touring' del Settecento che è il *Voyage d'un françois en Italie fait dans les Années 1765 e 1766* (Venezia, 1769), di Giuseppe Girolamo de La Lande, vol. II, pag. 587.

<sup>16</sup> J. B. Seroux d'Agincourt, trad. Ital. Prato (1826-29), vol. IV, pag. 348.

<sup>17</sup> G. della Valle, *Note alle Vite del Vasari* (Siena, 1791, e segg.), vol. II, pag. 78. Cfr. Salvini, *Giotto bibliografia* (Roma, 1938).

<sup>18</sup> La data della prima edizione completa dell'opera del Lanzi è certamente il 1795-96, del 1792 è la sola *Storia pittorica della Italia inferiore*. Giustamente infatti il Mahon (*Studies in Seicento Art and Theory*, London 1947, pag. 215, nota) dubita dell'esistenza di quella prima edizione del 1789 citata anche dallo Schlosser. Come mi fa notare il Prof. Longhi è il Lanzi stesso che nella prefazione alla 3<sup>a</sup> edizione della sua opera ci fa sapere che 'la prima parte dell'opera vide la luce in Firenze nel 1792. Ma il lavoro della II parte si dovette allora differire ad altro tempo... (e in nota) si ultimò nel 1796...' alla stessa conclusione si poteva arrivare osservando che la pretesa prima edizione del 1789 non era citata né dal Cicognara né dagli altri contemporanei e dall'esame degli appunti manoscritti del Lanzi per la *Storia Pittorica* che, conservati nella biblioteca degli Uffizi, portano le date dal 1777 al 1794. Le altre opere citate sono: A. Da Morrona, *Pisa illustrata nelle arti del disegno* (Pisa, 1787-93); M. Lastrì, *L'Etruria pittrice* (Firenze, 1791-95); L. Cicognara, *Storia della scultura in Italia* (Venezia, 1813-18); J. B. Seroux d'Agincourt, *Histoire de l'Art par les Monuments depuis sa décadence au 4<sup>me</sup> siècle jusque à son renouvellement au 16<sup>me</sup>* (Paris, 1811-20); l'opera è in parte postuma essendo l'autore morto nel 1814, ma egli vi lavorava già dal 1778 ed i suoi pareri sono già citati dal della Valle e dal Lanzi.

<sup>19</sup> L. Cicognara, *op. cit.*; S. Ciampi, *Notizie inedite della Sagrestia Pi-*

*stoiese e de' belli arredi del Campo Santo Pisano* (Firenze, 1810); nella biblioteca del Cicognara (n. 4308) esisteva una miscellanea di S. Ciampi ed altri intitolata *Diatrìbe letterarie sulla Pisa Illustrata* comprendente otto libelli ed opuscoli.

LUISA MARCUCCI  
UN CROCIFISSO SENESE  
DEL DUECENTO

Non si può dire che il bel Crocifisso /tavola 1/ sino a pochi mesi or sono appeso ad una parete della sagrestia nella Chiesa del Carmine <sup>1</sup>, abbia avuto fortuna nella critica artistica. Eppure il primo studioso che se ne occupò nel 1905, il Suida <sup>2</sup>, ne rilevò l'importanza e la qualità attribuendolo allo stesso autore della 'Madonna Rucellai', da lui non creduto Duccio e convenzionalmente chiamato 'Maestro della Madonna Rucellai'. Al medesimo pittore il Suida attribuiva il Crocifisso di Paterno <sup>3</sup>, il piccolo trittico n. 34 della Galleria di Budapest <sup>4</sup> e la Madonna di Crevole; e, incerto se l'artista appartenesse alla scuola fiorentina o alla senese, per i caratteri di entrambe in lui avvertibili, ma più propenso ad assegnarlo alla prima, lo considerava personalità di grande importanza storica, quale maestro tanto a Cimabue quanto a Duccio. Il Suida datava il Crocifisso verso il 1290.

L'ipotesi del Suida non trovò seguaci. Ché in seguito gli studiosi del '200 insistettero sempre di più sugli elementi fiorentini dell'opera, probabilmente ingannati dalla sua fedeltà iconografica al grande Crocifisso di Santa Croce dipinto da Cimabue <sup>5</sup>. Fino ai nostri giorni si è parlato per il Crocifisso del Carmine di un autore fiorentino operante nell'atelier di Cimabue <sup>6</sup> e addirittura copiatore del modello di Santa Croce. Pertanto il dipinto del Carmine, in concordanza con la fiorentinità del suo tipo, venne distaccato dal gruppo 'Madonna di Crevole - Madonna Rucellai', autorevolmente riconosciute di Duccio, ma rimase sempre collegato con il Crocifisso di Paterno.

Non mancarono, però, dopo quelle del Suida, osservazioni più accurate e profonde, che raggiunsero precisazioni stilistiche ineccepibili. Per prima la Vavalà si soffermò a lungo nell'esame dell'opera. Del Suida ella accettò la datazione verso il 1290 e l'identità stilistica con il dipinto di Paterno, ma non con la 'Madonna Rucellai', pur am-



mettendo che a questa si sia ispirato l'autore delle due Croci, come ad altre opere senesi; poiché, se nel Crocifisso del Carmine lo schema è di Cimabue, senese ne è il sentimento. Il suo autore, 'un artista dal gusto sottile ed elegante' nella decorazione, e che sa ridurre 'l'atleta gigantesco di Cimabue' ad 'una figura mite, dolce e debole, ammirevole per l'espressione di tristezza, di pace e per una vera bellezza visuale', non sarebbe del tutto libero dal ricordo di Giunta e, benché fiorentino allievo di Cimabue, sarebbe fortemente influenzato dalla scuola senese <sup>7</sup>.

Più tardi il Salmi collocava il Crocifisso del Carmine tra quelle opere che, per quanto influenzate da Cimabue, 'mostrano la loro aderenza al colore di Siena distillato dall'arte di Duccio' <sup>8</sup>.

Ma tra i più significativi è il giudizio di Giulia Sinibaldi, la quale sembra meravigliarsi che il dipinto segua tanto fedelmente il tipo di Santa Croce pur con 'un gusto profondamente diverso'. E la studiosa seguita: 'Invece del perizoma impalpabile, che lascia trasparire il potente rilievo del corpo come è nel Cristo di Cimabue, si scorge un morbido giuoco di linee sopra una superficie sottile. Tutto il corpo ha un modellato lieve, senza peso, e alle curve bizantine succede una linea di una fluidità quasi gotica' <sup>9</sup>. Questo giudizio è in sé così coerente e conveniente stilisticamente che sorprende la sua definitiva conclusione in favore della 'scuola fiorentina', anziché della senese, ai caratteri della quale sembrerebbe corrispondere in pieno.

In seguito la tesi della Vavalà fu accolta dal Longhi, che tuttavia per la prima volta ha posto in relazione con il Crocifisso del Carmine anche quello Loeser in Palazzo Vecchio, generalmente ritenuto senese <sup>10</sup>. Parimenti il Brandi segue la Vavalà, ribadendo la vicinanza della Croce del Carmine alla pala di Santa Maria Novella <sup>11</sup>.

E su tale vicinanza a noi sembra opportuno insistere di nuovo. Poiché, dall'esame dei giudizi critici sull'opera del Carmine, si può dedurre che per essa il problema è andato svolgendosi sino ad un certo punto come già per la 'Madonna Rucellai': come questa possiede elementi fiorentini, derivati da Cimabue, assieme ad altri senesi, senza dubbio partecipi del raffinato stile di Duccio. Ma siccome questi ultimi sono tanto preponderanti, secondo quanto hanno rilevato, s'è visto, le calzanti analisi della Vavalà e della Sinibaldi, non vediamo ragione di non concludere per una classificazione del dipinto nella scuola senese.

La stessa sagomatura della Croce, slanciatissima — si consideri /*tavola 1*/, rispetto al corpo del Cristo, la sua grande altezza con il clipeo ora mancante, anche in rapporto alle tabelle laterali, ugualmente recise — e tutta tesa su profilature graduate e dilatate, cui bene si adatta la decorazione sottile e spaziata del tabellone centrale, rientra perfettamente nel gusto senese e trova corrispondenza a Siena nel più piccolo Crocifisso n. 36 della Pinacoteca, in quello di Massa Marittima, attribuito a Segna di Bonaventura, e in altri, sempre nell'orbita di Duccio.

La Vavalà ha osservato giustamente che l'iconografia dell'immagine, di origine umbra (è infatti assai comune nell'ambiente gravitante intorno al 'Maestro di San Francesco'), è sconosciuta a Firenze. Però non lo è a Siena, dove la penetrazione umbra era più facile, se la si può riscontrare nello stesso Guido, e dove non mancano esempi di Croci di questo tipo, se a scuola senese è da riferire il Crocifisso giuntesco di San Gimignano <sup>12</sup> /*tavola 6*/.

Il ricordo di Giunta ancora ben distinguibile nel nostro Crocifisso potrebbe dunque aver radice non soltanto nel tipo rinnovato da Cimabue, ma anche in modelli umbri: ché la figurina della Maddalena /*tavola 3*/ sembra una citazione dal San Francesco della Croce di Perugia, del 'Maestro di San Francesco'.

Anche morfologicamente il Cristo del Carmine conserva rapporti con l'ambiente senese immediatamente precedente o parallelo all'attività giovanile di Duccio, tra il 1270 e il 1290. Si noti al proposito che il modellato della testa /*tavola 2*/, lievemente schiacciato e allargato in alto, e i piani gradatamente distesi del viso si presentano come un'evoluzione più sensibilizzata del Cristo Giudice nel paliotto di Grosseto. Anche certe cadenze goticeggianti nei panneggi di questo sembrano sviluppate più morbidamente nel perizoma del Crocifisso /*tavola 5b*/; mentre il ritmo di alcune figure del dossale si riflette ancora nel gesto della piccola Maddalena, reso più intenso da un misurato ricordo di *fremito* carolingio. Ritmi analoghi possono riscontrarsi anche nel paliotto di San Pietro della Pinacoteca di Siena, collegabile, come gusto e indirizzo stilistico, al Giudizio Universale.

A proposito di queste due tavole senesi, notiamo che il *Giudizio* può anche essere ragionevolmente collocato tra il '70 e il '75, per la sua fedeltà ai modi di Guido pur nell'accettazione di un nuovo indirizzo goticeggiante; ma il San Pietro non dovrebbe essere datato prima del 1285-'90,

perché ha già trasformato quel tipico linguaggio pittorico locale, diffusosi dietro l'esempio di Guido, mediante la conoscenza dell'aspetto più cimabuesco di Duccio<sup>13</sup>, quello delle Madonne di Crevole e Rucellai, determinando forse, o spiegando, la formazione di quell'affascinante provinciale che è il 'Maestro di Badia a Isola'<sup>14</sup>.

Quanto alla penetrazione gotica, dovette far presa in Siena proprio negli anni verso il '70, come proverebbe per tutti gli studiosi, credo, il dossale di *San Giovanni* della Pinacoteca. Questo dimostrerebbe, secondo quanto ha indicato il Longhi, l'innestarsi di quella corrente nordica anche sul ramo più puramente coppesco, non soltanto quindi su quello guidesco. Ma, a mio avviso, rappresentano più moderatamente un gusto affine a quello del *San Giovanni* persino i citati Crocifissi di San Gimignano e Loeser e l'altro, a questo molto vicino, di Cortona, solitamente datati verso la fine del '200, se non ai primi del '300, ma da collocare più opportunamente non oltre il decennio 1270-'80<sup>15</sup>. In realtà in queste immagini, nonostante l'ingentilimento gotico, sono troppo presenti ancora il tipo di Coppo e la tensione di Giunta, che a Siena potevano anche non essere mediati dagli esempi di Cimabue.

Abbiamo accennato a queste opere senesi per giustificare nel nostro Crocifisso una già pre-formata fisionomia senese (anziché un'influenza senese, come è stato detto sinora), che però tende ad arricchirsi delle più recenti conquiste della allora dominante pittura fiorentina, anche se l'opera fosse da datare verso il 1290, secondo la convinzione di molti studiosi. In realtà il problema, come ugualmente molti studiosi hanno visto, è da porre strettamente in relazione con la 'Madonna Rucellai', e non soltanto per decidere che il dipinto è senese, ma per precisare in qual modo si trovi in rapporto con Duccio.

Se il rapporto posto dianzi per la sagomatura della Croce con i menzionati Crocifissi di scuola duccesca potesse indurre a datare quello del Carmine piuttosto tardi, ossia nel primo ventennio del '300, a ciò si opporrebbe l'iconografia umbra, ammissibile a Siena prima di Duccio o durante i suoi primi anni di attività. D'altronde, nell'impostazione della figura del Cristo è evidente, ed è stata universalmente riconosciuta, la volonterosa fedeltà al Crocifisso di Cimabue in Santa Croce. Eppure, se è ben ammissibile che il Crocifisso del Carmine abbia presente quello di Santa Croce [tavola 5a], si noti che veramente esso segue più da presso l'altro dello



stesso Cimabue in San Domenico d'Arezzo /*tavola 4*/ per certi particolari, quali la disposizione dei capelli, la posizione della testa e delle braccia, il getto di pieghe nel lembo sinistro del perizoma, il tipo di decorazione del tabellone <sup>16</sup> /*tavola 1*/. Vi si riscontra pertanto la rievocazione di vari motivi cimabueschi usandoli con altra cultura e con altra sensibilità, similmente alla pala di Santa Maria Novella, non la copia timida di un solo esemplare, come è stato detto. Dovrebbe essere dunque la pittura, per la sensibilità che manifesta, di un senese in stretto rapporto con il Duccio cimabuesco della pala Rucellai. È vero che la tipologia del Cristo può rammentare quella di un fedelissimo seguace, quasi un copiatore, di Duccio: Ugolino da Siena. Ma di Ugolino, provinciale e incerto, non conosciamo produzioni così sensibili né così significative, si direbbe, di un punto raggiunto; inoltre egli dipende da un Duccio più tardo e, quindi non avrebbe avuto ragione di guardare a un Cimabue piuttosto arcaico ancora <sup>17</sup>. Qualsiasi artista della cerchia di Duccio non avrebbe guardato, ormai, ad un Cimabue così lontano: nemmeno il 'Maestro di Badia a Isola', perché questi sembra accostarsi a Duccio in un momento in cui già doveva aver fatto impressione, sullo stesso Duccio, la semplice monumentalità del giovane Giotto, o allorché Cimabue era entrato in una fase più arnolfiana. Ché il 'Maestro di Badia a Isola' porta sul sostrato senese ancora lontanamente guidiano (così percepibile, ancora, in certe distensioni di rosso nella sua 'Maestà', solenni, quasi liturgiche, ma anche un po' esteriori) una configurazione duccesca di più peso e un linearismo più fermo, che appare, anzi, resistente al gotico già quasi come in un Pietro Lorenzetti.

Restano, dunque, per il Crocifisso del Carmine, l'opportunità di una data più antica, sul 1280 almeno, e il rapporto, più volte segnalato, con la pala Rucellai: l'una e l'altro gli dovrebbero essere concessi non solo per la sua posizione di fronte a Cimabue, ma anche per la sua correlazione con la pittura senese immediatamente precedente o contemporanea, secondo quanto s'è detto prima.

Ma in tal modo siamo arrivati a domandarci chi di Siena, se non Duccio, poteva aver facoltà di dipingere un'opera di alta qualità nella stessa posizione storica e stilistica della 'Madonna Rucellai'? Un fiorentino, si può rispondere, come è stato sempre fatto: ma in tal caso, per l'arcaicità dell'opera, bisognerebbe ammettere una preponderante influenza di Duccio a Firenze verso il 1285, tanto da sostituire

il predominio di Cimabue — fuorché iconograficamente — proprio quando questi era in alta fama e nella piena maturità della sua arte. O, altrimenti, meglio inventare un 'Maestro della Madonna Rucellai', da cui abbiano appreso tanto Cimabue quanto Duccio, come dice il Suida. Proprio la 'Madonna Rucellai', vero omaggio a Cimabue, proverebbe il suo grandissimo ascendente intorno al 1285 su di un artista già sostanzialmente formato. Poiché Duccio, allorché venne a contatto con Cimabue, probabilmente per la prima volta ad Assisi <sup>18</sup>, doveva possedere ormai molti validi elementi di cultura e di esperienza, anche se non ancora organizzati. Ma se la diffusione in Siena di miniature e avori bizantini e francesi, che avevano ravvivato persino il ramo torpido e secco derivato da Guido, impressionò soprattutto la sottile sensibilità del giovane Duccio, certamente la presenza in Siena della scultura dei Pisani, la fama, se non già la penetrazione, anche indiretta, in Siena stessa della pittura di Cimabue dovettero determinare in lui l'esigenza di un'arte più monumentale e costruttiva, più genuinamente classica, infine, che non nel neo-ellenismo degli esemplari balcanici o greci. Perciò egli venne a porsi al seguito di Cimabue non apprendista, ma profondo ammiratore indubbiamente e quindi, in un certo senso, scolaro. Perché nella 'Madonna Rucellai' — e con qualche impaccio di più nel Crocifisso del Carmine — è ben evidente l'accettazione intelligente della 'riforma' di Cimabue da parte di un artista che, in definitiva, s'era già riscattato un personale linguaggio dalle possibilità di fusione dell'antica ellenicità bizantina con i mezzi espressivi occidentali.

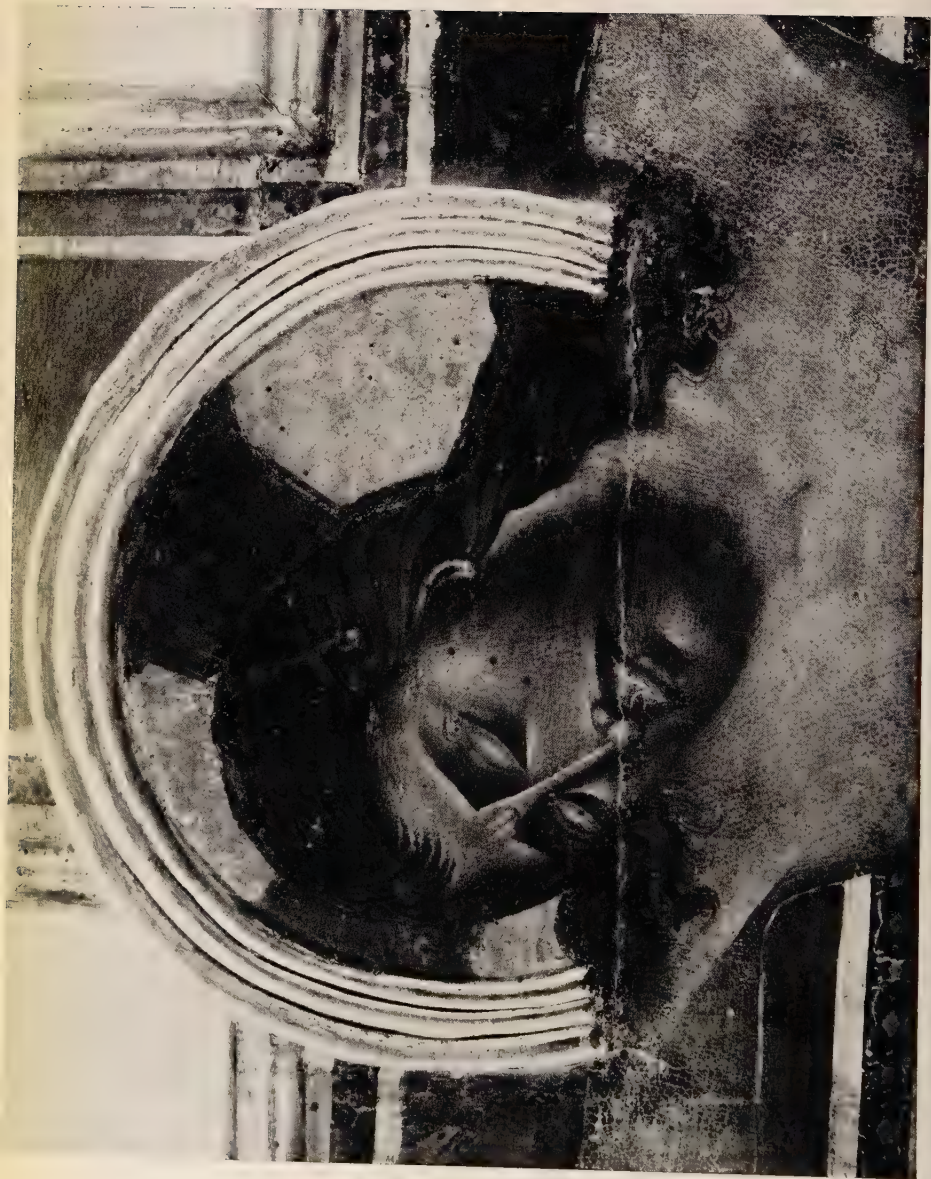
Giova forse, a proposito della possibilità per il Crocifisso in questione di appartenere o no alla mano di Duccio, accennare alla sua provenienza. Proviene dal Monastero dello Spirito Santo sulla Costa San Giorgio, e nel 1892 fu ceduto alle Gallerie di Firenze da quelle monache, costrette a trasferirsi in altra sede. Ora, il Ghiberti cita in detto Monastero un Crocifisso e lo assegna a Giotto assieme alla nota Madonna, che poi è risultata veramente del Fiorentino: 'È [di Giotto] in Sancto Georgio una tavola et uno Crocifixo...' <sup>19</sup>. Non si pretende che tale Crocifisso debba proprio identificarsi con il nostro: eppure è difficile che in una piccola chiesa esistesse più di un solo grande Crocifisso antico. Se il nostro fosse quello citato dal Ghiberti, l'errore dell'attribuzione potrebbe essere dovuto alla tradizione di un grande nome relativa all'opera. La stessa presenza di un Giotto arcaico



*Duccio (?) : 'Crocefisso'*

*Firenze, Carmine*





2 - Duccio (?). - *Avvicinamento del Crocifisso del Carmine*



*Duccio (?): particolare del Crocefisso del Carmine*



4 - Cimabue: 'Crocefisso'

Arezzo, San Domenico





5 - particolari da: a) Cimabue: Crocifisso di Santa Croce; b) Duccio (?): Crocifisso del Carmine; c) Duccio: Madonna di Crevole; d) Duccio: Madonna Rucellai



6 - Senese ca. 1285-95: 'Crocefisso'

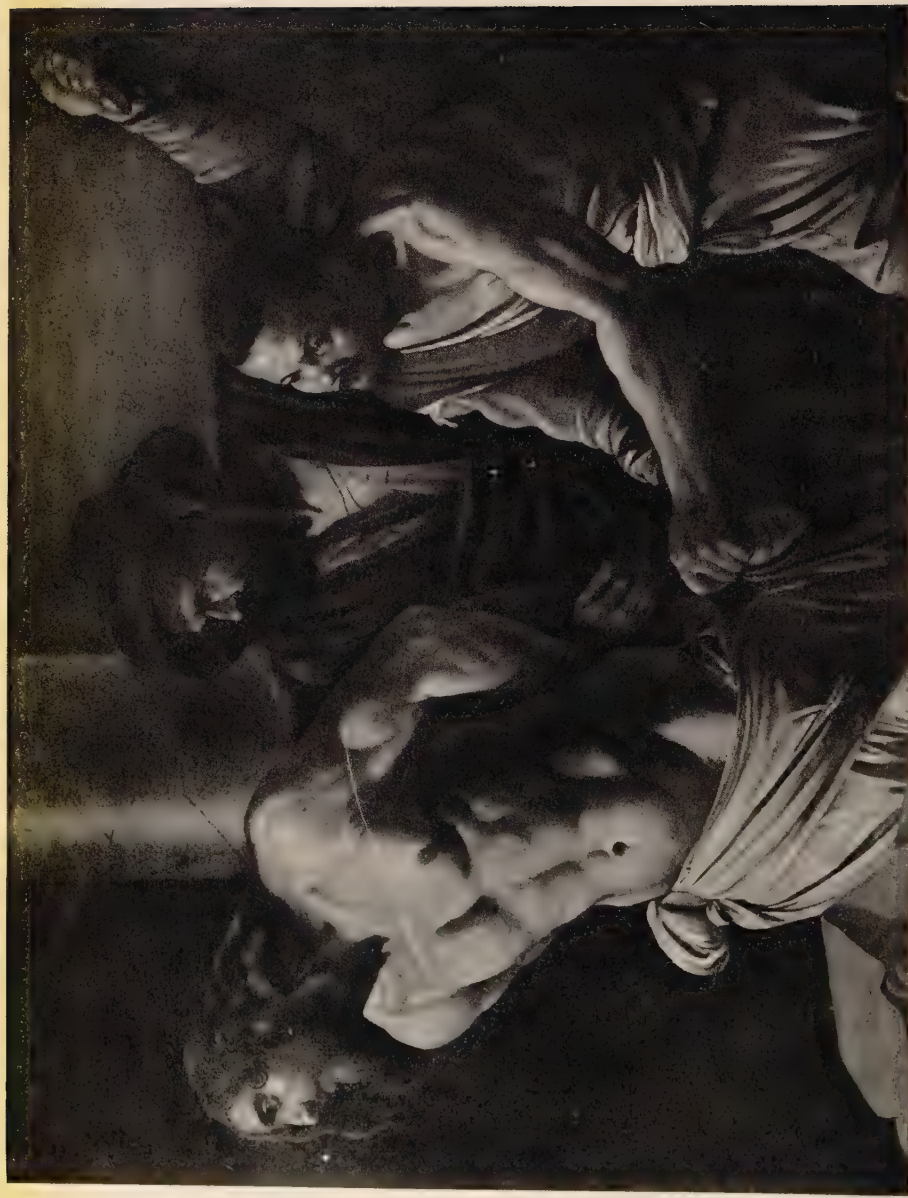
*San Gimignano, Pinacoteca*



- Fiorentino ca. 1280-90: 'Crocefisso'

Paterno, Santo Stefano





8 - copia dal Caravaggio: 'Cristo alla colonna'

nella Chiesa può aver provocato tale errore riguardo ad un dipinto di pregio, cimabuesco, e tuttavia troppo progredito in senso gotico per apparire di Cimabue. Il Magliabechiano ripeterà più confusamente il Ghiberti: 'Nella chiesa di San Giorgio [Giotto] dipinse una tavola con uno crocifisso' <sup>20</sup>. Ed è anche significativo che dopo il Vasari nella *Vita* di Giotto segnali soltanto la 'tavola', come se si fosse accorto della svista del Ghiberti <sup>21</sup>. Comunque, è sorprendente trovare ricordato dalle fonti un Crocifisso *notevole* in San Giorgio alla Costa e sapere che quello del Carmine, certo degno di essere considerato *notevole*, proviene dallo stesso luogo.

Per quanto, sorprende di più che l'immagine abbia una impostazione ed un ritmo consimili alla 'Madonna Rucellai' per appartenere a due diversi artisti. Come nella grande pala, nella Croce la forma trova il suo spazio in un moto lievemente rotatorio e oscillante che la propaga e raccoglie insieme entro una superficie di spessore sottilissimo fra l'arretramento dell'aureola e l'avanzare del lembo sinistro del drappo <sup>22</sup>; in tale minimo spessore il volume si svolge con l'immaterialità di una proiezione grafica; e, allo stesso scopo, le ombre nel volto e nel corpo del Cristo non rinforzano plasticamente i piani come in Cimabue, ma si distendono lievi quasi estrema sfumatura della superficie cromatica, e marginalmente lievitano soffici in un contorno cui è affidato il suggerimento discreto del volume. Così il perizoma, anziché fascia, è lieve involucro al nudo senza peso */tavola 5b/*, come i manti lo sono alle figure nelle tavole Rucellai e di Crevole */tavole 5 d, c/*, con la funzione di riportare al limite unico della forma la profondità dello spazio: profondità percepita dolcemente concava e scorrevole, che nel panneggio trova un argomento di sviluppo in piano frazionandosi nell'iscrizione sottile di seni e di anse. La sistemazione e la risoluzione del perizoma del Carmine in un laminato frastaglio di pieghe, per la sua scrittura minuta, dipende ancora troppo dalla striatura dorata bizantina, non tanto come i drappeggi della pala di Santa Maria Novella quanto come quelli della tavola di Crevole. Qui nella tunica e nel manto del Bambino troviamo lo stesso trattamento lentamente e sottilmente grafico della materia, con una secchezza un po' cifrata di anse, di angoli e di falcature: tuttavia già significativa di una ricerca di plasticità nuova, dietro l'esempio di Cimabue, ma senza voler rinunciare ad una definizione preminentemente lineare e ritmica dell'immagine nello spazio. Un progresso evidente in tal senso sarà da notare non tanto nel

Crocifisso del Carmine quanto nella 'Madonna Rucellai', che quindi sarà da ritenere posteriore. Dubbio è se il Crocifisso preceda anche, e se mai di poco, la Madonna di Crevole. È certo però che quello nel ritmo compositivo appare più vicino alla tavola Rucellai.

Ad esempio, la funzione del perizoma, avvolgente la figura /*tavola 1*/ senza serrarla, di dilatare la forma nello spazio per le esigue scansioni delle pieghe e al tempo stesso di includerla entro un diaframma esile e increspato di superficie che le zone cromatiche della croce e del tabellone aiutano discretamente a distendersi, trova uno sviluppo più ricco e armonioso nella pala, avvalorato anche dalla composizione più complessa. Qui l'increspatura delle vesti della Vergine e del Bambino trapassa gradatamente nella tappezzeria e nella minuta decorazione del trono sino al limite irreale dell'oro. Con lo stesso sistema d'impostazione su una superficie di spessore minimo sono disposti gli angeli: e persino la cornice decorata risolve gradatamente la sua distanza dal piano includente l'immagine. Nella sua inappariscenza e pur sicura evidenza, tale evocazione d'immagine tocca un valore espressivo e stilistico così alto da non poter essere ripetuto da un imitatore, e specialmente se fiorentino. Tuttavia nel Cristo la linea non è così elastica come nella 'Madonna Rucellai'. Se in questa la linea, sottile e trepida, raccolta e ripiegata, non si svolge e tende ancora nelle risentite vibrazioni gotiche della Madonna dei Francescani e della Maestà di Berna, ha nondimeno una docilità e un'eleganza, scorrendo agli angoli e curvandosi alle anse, che non troviamo nel Crocifisso del Carmine e nemmeno nella Madonna di Crevole.

È un peccato che la Croce abbia perduto i laterali con la Vergine e San Giovanni, dove forse l'artista appariva più libero dagli schemi tradizionali e dai modelli illustri di Cimabue. Se il clima di un'umanità rinnovata non è riuscito a cancellare del tutto i ferrei lineamenti della maschera antica di Coppo dal bel volto sensitivo del Cristo /*tavola 2*/, pure è possibile scoprire in questo un'identità di modellato, nei piani più chiusi e allungati, con il volto della Vergine di Crevole. Una corrispondenza ancora più evidente trova la struttura della testa della Maddalena con quella del primo angelo a sinistra nella suddetta tavola. È a proposito della Maddalena, si noti che solo un grande artista poteva dare tanta intensità d'affetto a una piccola figura secondaria, che in tal modo viene a completare



l'immagine, non è semplice aggiunta iconografica. Poiché il gesto bellissimo delle mani, delle quali una preme quasi strisciando il piede del Cristo, l'altra appena lo sfiora, rientra in quella poesia del particolare nel racconto, che è tipica di Duccio. Soltanto con questo accento minimo il pittore ha mutato lo schema tradizionale del Crocifisso, sentendolo non più nella fissità dell'icona, ma nell'azione della scena, come una Crocifissione.

Pertanto l'ipotesi, la cui audacia e rischio sono ben presenti alla nostra coscienza, che la Croce del Carmine possa essere opera di Duccio sul 1280, non è stata motivata solamente da questi raffronti suscettibili di analisi ancor più dettagliate, ma anche dagli studi che per più di cinquant'anni le sono girati attorno, tormentandosi a buon diritto sulla fiorentinità o senesità di molte tavole, sulla 'Madonna Rucellai' e la precedente attività di Duccio, sui rapporti tra Siena e Firenze verso la fine del Duecento.

Se il Crocifisso in questione deve essere di un fiorentino influenzato da Duccio, non lo si dati tra il 1285 e il 1290, ma verso il 1300, quando certe dolcezze gotiche si diffusero veramente in Firenze, avendo già raggiunto lo stesso Cimabue, come dimostrerebbe la sua *Madonna in trono* di Bologna, probabilmente tarda. Ma un primo contatto con quei risultati, che aveva provocato a Siena l'accettazione di motivi gotici già intorno al 1270, a Cimabue dovette occorrere tra l'ottavo e il nono decennio proprio in Assisi, date le facili relazioni tra l'Umbria e il Senese. È certo che ad Assisi egli comincia a tendere verso ritmi più sciolti, come proverebbe la sua opera dalle *Storie di Maria* alla *Madonna in trono*<sup>23</sup>. Tuttavia l'atteggiamento di Cimabue dinanzi alla penetrazione gotica è un po' simile a quello di Nicola Pisano: un atteggiamento naturalmente resistente a causa di una precedente formazione ben altrimenti condizionata. Egli poteva tutt'al più accettare un gotico di timbro arnolfiano, quale già si avverte nella *Maestà* del Louvre, forse databile verso l'80, se sarà da considerare il più probabile modello di Duccio per la 'Madonna Rucellai'.

Invece, una conciliazione tra la sua formazione senese determinata da esemplari nordici e neo-ellenistici e la riforma tutta in senso italico di Cimabue tenderà Duccio con la Madonna di Crevole, il Crocifisso del Carmine, la pala Rucellai. Quando la cultura e il gusto gotici si diffonderanno sempre di più — e sempre bisognerà vederne la causa principale nella scultura, se si pensi all'attività contemporanea

di Giovanni Pisano —, Duccio si approfondirà soprattutto in questa direzione, come attestano in modo chiarissimo la Madonna dei Francescani e la Madonna di Berna, sino a conquistare la piena coerenza delle sue varie esperienze, carolinghe, bizantine, francesi e fiorentine nella grande *Maestà*.

A Firenze, escluso dalla partita il Crocifisso del Carmine per la regioni di arcaicità che abbiamo dette, siamo capaci di trovare una contenuta goticità soffusa di senesismo in prodotti dipendenti dal Cimabue tardo, quindi verso la fine del secolo e oltre <sup>24</sup>. A questa tarda corrente fiorentina apparterebbero le Madonne Gualino, di Castelfiorentino <sup>25</sup>, di Sant'Andrea a Mosciano, di San Remigio, che per quanto più addolcite da una generica goticità dipendono tutte da Cimabue, conservando persino dei legami con la tradizione coppesca. E alla medesima corrente ci sembra appartenere il Crocifisso di Paterno [*tavola 7*/], spesso avvicinato al nostro e fin considerato della stessa mano <sup>26</sup>. In realtà quello è strettamente dipendente dal Crocifisso di Santa Croce, ne è anzi una ripetizione, ma tanto più tarda che il corpo del Cristo è raccorciato come nell'intento, non raggiunto, di rendere in tal modo il peso della sospensione: quasi che l'artista cercasse d'immettere in un modello vecchio, ormai, effetti altrimenti raggiunti da Giotto.

Tutte queste opere sono i risultati di una lunga esperienza giunta al suo esaurimento in un raffinato e ponderato eclettismo, che sa un po' di accademia; esse affiancano in modo nobile ed elevato quell'indirizzo popolareesco comprendente anche il così detto 'Maestro della Maddalena'. Questo indirizzo ha infatti i medesimi caratteri eclettici, ma scaduti in un artigianato volgarizzatore.

Confermerebbe la data avanzata di quelle opere derivate dall'ultimo Cimabue anche la loro correlazione con altre evidentemente uscite dallo stesso ambiente, ma tuttavia impressionate dalle conquiste del giovane Giotto, da San Giorgio alla Costa ai primi affreschi di Assisi: tali, in verità, si dimostrano le tavole date al 'Maestro di Varlungo' e al 'Maestro di San Gaggio'. Intanto in provincia l'andamento di questo aspetto della pittura fiorentina sulla fine del '200 e all'inizio del '300 si riflette chiaramente nella figura dell'orecchiante Deodato Orlandi <sup>27</sup>.

Pertanto il *senesismo* che penetra in Firenze verso il 1290-'95 è un fatto tanto limitato da doversi imputare ad una generale diffusione del gusto gotico, sempre più sentito,

grazie, soprattutto, alla scultura di Pisa. Siena era stato uno dei luoghi dove prima quel gusto si era affermato, ma ancor prima che un'importante scuola locale si formasse. La sua pittura, quindi, non può aver avuto che un'influenza misurata sulla fiorentina del '200: tanto misurata che sinora, se non erro, è apparsa riferibile soltanto alla 'Madonna Rucellai'. Se un'opera, allora, di alta qualità e troppo difficile a datarsi dopo il 1285, presenterà rapporti tanto stretti con la pala Rucellai, come il Crocifisso del Carmine, non sarà improbabile che sia stata eseguita da Duccio, ammiratore di Cimabue <sup>28</sup>.

## NOTE

<sup>1</sup> Il Crocifisso appartiene alle Gallerie di Firenze, col numero d'Inv. 3345: è stato ritirato dalla chiesa del Carmine, dove era in deposito dal 1902, per restauro. L'opera infatti è in condizioni tali da dare un'impressione piuttosto spiacevole. Oltre ad essere mutila e ad avere una cornice modernamente aggiunta, presenta la superficie pittorica offuscata dalla vernice e dal sudicio, nonchè deturpata da vecchi restauri: questi si notano soprattutto nelle parti dorate, nell'aureola, dove l'argento dei raggi è ossidato e in vari punti caduto, e nel tabellone centrale. Tuttavia la condizione del colore è, in generale, buona: le parti veramente sciupate sono nelle mani e nelle braccia (in particolare il braccio a sinistra), mentre lungo le connettiture delle tavole cade il colore falso e anche quello originale. Molte cadute di colore nella piccola Maddalena.

<sup>2</sup> W. Suida, in 'Jahrbuch der Königlichen Preussischen Kunstsammlungen' (1905), p. 32 ss.

<sup>3</sup> Ibidem; e in 'Monatshefte für Kunstwissenschaft' (1909), p. 64.

<sup>4</sup> W. Suida, in 'L'Arte' (1907), p. 178.

<sup>5</sup> Cfr.: A. Aubert, *Cimabue Frage* (Lipsia 1907), p. 108; A. Venturi, *Storia dell'Arte*, V (Milano 1907), p. 584, nota 3; Frey-Vasari, *Le Vite*, I (Monaco 1911), pp. 434-35; O. Siren, *Toskanische Maler im XIII. Jahrhundert* (Berlino 1922), pp. 325-26; R. Van Marle, *Italian Schools of painting*, I (L'Aja 1923), pp. 294-95; Toesca, *Storia dell'Arte Italiana*, I (Torino 1927), p. 1041, nota 48.

<sup>6</sup> A. Nicholson, *Cimabue* (Princeton 1932), p. 59; *Mostra del Tesoro di Firenze sacra* (Firenze 1933), p. 49, n. 1049; C. Gamba, in 'Bollettino d'Arte' (1933-34), p. 146; L. Serra, *ibidem*, p. 44; G. Swarzenski, in 'Staedel-Jahrbuch' (1935-36), p. 138; L. Coletti, *I Primitivi*, I (Novara 1941), p. 37; E. B. Garrison, *Italian romanesque panel painting* (Firenze 1949), p. 211, n. 562; W. E. Paatz, *Die Kirchen von Florenz* (Francoforte 1952), pp. 210, 273, nota 117.

<sup>7</sup> E. Sandberg-Vavalà, *La Croce dipinta* (Verona 1929), pp. 783-89, 797, 799.

<sup>8</sup> M. Salmi, in 'Emporium' (1937), p. 353.

<sup>9</sup> G. Sinibaldi - G. Brunetti, *Catalogo della Mostra giottesca* (Firenze 1943), pp. 283, 285, n. 87.

<sup>10</sup> R. Longhi, in 'Proporzioni' II (1948), p. 47; ma attualmente il Longhi ritiene senese il Crocifisso del Carmine (comunicazione orale).



<sup>11</sup> C. Brandi, *Duccio* (Firenze 1951), p. 145. Ancor più recentemente L. Cuppini (in 'Commentari' III, 1952, p. 11) dà il Crocifisso del Carminé a scuola fiorentina con 'carattere cimabuesco lievemente intinto di senesità'.

<sup>12</sup> Ma il Crocifisso di San Gimignano è generalmente datato 1285-95. Si vedano al proposito le analisi della Vavalà (*op. cit.*, p. 805 ss.) e del Carli (*Dipinti senesi del contado e della Maremma*, Firenze 1951, p. 41).

<sup>13</sup> Il Longhi (*riv. cit.*, p. 36) e il Carli (*Pittura senese*, Firenze 1955, p. 30) notano nel paliotto di San Pietro un riflesso di Cimabue del tempo di Assisi.

<sup>14</sup> L'ipotesi del Carli (*opp. cit.*) che il 'Maestro di Badia e Isola' sia lo stesso giovane Duccio, è molto attraente, ma non convincente. Il 'Maestro di Badia a Isola' è un artista veramente affascinante, ma al livello di uno squisito aristocratico di provincia, movente da quell'ambiente guidesco, che appare così bene radicato in Siena e territorio sul '70-'75, se resiste anche accanto alla convinta accettazione di correnti artistiche esterne (vedi il 'Giudizio' e il 'San Pietro'). E tale elemento provinciale s'insinua nel 'Maestro di Badia a Isola', scolaro di Duccio probabilmente sul '90; manca invece in Duccio che, forse iniziando da miniatore e decoratore, si sarebbe subito orientato verso modelli occidentali e neo-ellenistici, rinvigorendone l'espressione figurativa con l'innesto dell'innovazione di Cimabue, come attesta nel modo più significativo la 'Madonna Rucellai'. Con una così ricca esperienza Duccio valorizzava in seguito l'ormai diffuso gusto gotico — che a Siena aveva mostrato turbata e mutata persino la solenne *antichità* di Nicola Pisano —, assumendo sin dalla piccola 'Madonna dei Francescani' il tono di una cortesia cosmopolitana, seguitato più che mai da Simone Martini e con lui esauritosi, per quanto riguarda Siena. Ché ivi, d'altra parte, preverrà quell'inconfondibile e raffinato carattere provinciale, a volte arcaizzante, impersonato nobilmente per la prima volta proprio dal 'Maestro di Badia a Isola', il quale sembra trasmetterne una parte anche ai grandi Lorenzetti, specialmente a Pietro.

<sup>15</sup> Per prima la Vavalà (*op. cit.*, p. 805 ss.) ha messo la Croce Loeser in rapporto con la Croce di San Gimignano, giudicando entrambe senesi e datandole verso la fine del secolo. Poi il Garrison ('Bollettino d'Arte' 1951, pp. 207-08, figg. 3-4) ha attribuito il Crocifisso Loeser allo stesso autore del Crocifisso di Cortona (un senese che egli chiama 'Maestro della Croce di Cortona'), e data il primo nel 1280-90 c., il secondo nel 1275-85 c., mentre pone il Crocifisso di San Gimignano tra il 1285 e il 1295 (*Index cit.*, p. 216, n. 581). Un precedente del Crocifisso di San Gimignano, sul 1270 o forse un po' prima, potrebbe essere quello della cappella di San Niccolò (Spedale Psichiatrico) a Siena, che il Carli tende a supporre dello stesso autore in una fase più arcaica (*op. cit.*, p. 42). A sua volta il Garrison (*Index*, p. 216, n. 583) aveva visto la Croce di San Niccolò in rapporto con la Croce di San Francesco in Grosseto, datando entrambe nel 1280-90. Similmente già molto prima la Vavalà (*op. cit.*, pp. 811, 815-16, figg. 509-10, 512), che aveva unito in un medesimo gusto ed indirizzo i due citati Crocifissi, il Loeser, e quello di San Gimignano. Giusto, solo che a me pare di vedere nei Crocifissi di San Gimignano, di Cortona e Loeser una corrente meglio evolutasi ai primi contatti col gotico. Spiritualmente le tre opere si collocano tra il paliotto di San Giovanni e l'altro di San Pietro; e la conoscenza, molto probabile, del Cimabue di Arezzo (1260-65) avvertibile in esse non altera il loro carattere senese. Recentemente per il Crocifisso Loeser è stata rettamente anticipata la data sull' '80, ma nel-

l'ipotesi, per noi non convincente, che si tratti di opera giovanile di Duccio (Volpe, in 'Paragone' 49, 1954, p. 13 ss.).

<sup>16</sup> Ma il motivo a croce in cui sono inserite palmette partenti da centri quadrilobi e romboidali è simile a quello della tappezzeria del trono nella 'Madonna Rucellai': solo che qui le palmette hanno le foglie laterali raddoppiate.

<sup>17</sup> Il Crocifisso di Cimabue ad Arezzo è generalmente datato 1260-65. Per quello di Santa Croce seguiamo il Longhi nell'anticipazione della data: poiché sembra più giusto considerarlo del 1270-75.

<sup>18</sup> Il rapporto intercorrente tra Cimabue e Duccio nel periodo 1280-85 c. è stato ben chiarito e valutato dal Longhi (1948), il quale ne ha indicato le prove antecedenti la 'Madonna Rucellai' in alcuni tratti duccheschi degli affreschi di Cimabue e nella Crocifissione della navata nella Basilica superiore di Assisi.

<sup>19</sup> Ediz. Schlosser, I, p. 36; II, p. 119, nota 18. La coincidenza tra la citazione del Ghiberti e la provenienza della Croce del Carmine m'è stata segnalata dal dr. W. Cohn, che vivamente ringrazio.

<sup>20</sup> Cfr.: ediz. Frey, p. 53.

<sup>21</sup> Cfr.: ediz. Milanese, I, p. 399; e anche l'ediz. del 1550, p. 148.

<sup>22</sup> Per la configurazione dell'immagine in Duccio al tempo della Madonna di Firenze, v. il Brandi, *op. cit.*, p. 29.

<sup>23</sup> Perché quanto è detto nel testo sia più chiaro gioverà accennare a come io supponga la cronologia, così difficile e controversa, di Cimabue in base alle opere più sicure. Si sono già citati i Crocifissi di Arezzo e di Firenze come databili l'uno nel 1260-65, l'altro nel 1270-75. Forse dopo il '72, anno del suo viaggio a Roma, è meglio porre la sua partecipazione (o meglio una sua prima partecipazione) ai mosaici del Battistero. Nel frattempo Cimabue aveva fatto l'esperienza del soggiorno romano e, molto verisimilmente, anche quella di un primo soggiorno pisano (cfr.: Vasari, Longhi). Così a Pisa dovette meditare per tempo sulla lezione offerta da Nicola Pisano e, come ha messo in evidenza il Longhi, dal 'Maestro di San Martino'. Questa esperienza mi sembra ben riscontrabile già nella 'Madonna di Santa Trinita', lavoro forse ancora abbastanza giovanile, da datare poco dopo il '70: poiché lo spirito dell'opera dichiara in modo ben più evidente che ad Assisi il rispetto della concezione artistica bizantina e la reminiscenza dell'arte di Coppo e, ancora, persino di quella di Giunta. Inoltre è da osservare che il laminato sottile e un po' vuoto delle pieghe nelle vesti della Vergine e del Bambino non presenta ancora un grande distacco da quello più rigido e grafico nei panneggi del Crocifisso di Arezzo. L'interesse ai risultati raggiunti dalla scultura per opera di Nicola forse lo rese presto sensibile anche all'arte di Arnolfo, certo già compiutamente formata sul '70; poiché negli affreschi eseguiti nella Basilica di San Francesco in Assisi, tra l'ottavo e il nono decennio del secolo, accanto al ricordo di Nicola si avverte quello di Arnolfo in certe soluzioni plastiche e spaziali più compatte e sintetiche (Crocifissione nel transetto sinistro). Già un'impressione dell'arte di Arnolfo è riscontrabile nella bella Madonna del Louvre, forse un poco anteriore agli affreschi assisiati, o press'a poco coeva alla prima parte di questi, perché essa si presenta come il modello più probabile per la 'Madonna Rucellai'. Alla più tarda attività dell'artista sembrerebbe riferibile la Madonna dei Servi di Bologna, datandola sul '95. Nel 1301 è documentato il San Giovanni in mosaico del Duomo di Pisa.

<sup>24</sup> Invece credo che prima, cioè tra il '60 e il '70, a Siena si debba attribuire certo affinamento della bizantinità di alcuni artisti fiorentini

o di educazione fiorentina, che colà si trovarono a lavorare con la possibilità di vedere originali orientali del più alto stile. Penso a Meliore, nel '60 ricordato a Siena come 'dipintore' — dunque già formato allora —, che nel suo polittico degli Uffizi datato 1771, superficialmente evoca la decadente preziosità delle iconi. Egli può aver trasmesso tale vago senso di bizantinità elegante, mal compresa e mal assimilata, ad altri fiorentini della corrente più divulgativa, individuabili nella tavola di San Pietro in Bossolo e in altre della cerchia del presunto 'Maestro della Maddalena'. Penso anche a Vigoroso che, dichiarato cittadino senese nel '76 — e pertanto attivo in Siena almeno dal '65-'70 —, nel suo polittico di Perugia datato 1280, nonostante l'evidente educazione cimabuesca, appare assai ortodosso nella sua fedeltà a puri tipi bizantini (cfr.: V. Lazareff, in 'Burlington Magazine' LIX, 1931, p. 165). Che delle due correnti culturali, l'orientale e la nordica, giunte verisimilmente a Siena press'a poco nello stesso tempo, la prima abbia potuto far più presa sui fiorentini si spiega in relazione alla loro tradizione greco-bizantina partente dai primi mosaici del Battistero: tradizione che si trascinerà nelle botteghe artigiane sino alla fine del secolo, e oltre.

<sup>25</sup> La Madonna di Castelfiorentino, spesso avvicinata a Duccio e attribuita allo stesso Cimabue (Gamba, Volpe) è più vicina a questo che a quello. Forse, come la Madonna di Crevole cui è prossima, deriva da un esemplare di Cimabue. Ma che sia piuttosto tarda lo provano tutta l'impostazione dell'immagine e, specialmente, il motivo del Bambino sgambettante fra le braccia della Madre. È un motivo alquanto evoluto, che si trova, infatti, nel 'Maestro di San Gaggio' e affini (i così detti 'florentine romanising Masters' del Garrison) e sarà comune nel Trecento, anche in scultura.

<sup>26</sup> Il Crocifisso di Paterno è stato distaccato da quello del Carmine dalla Sinibaldi (*op. cit.*, p. 285, n. 88), che lo ha riconosciuto opera di un artista diverso e inferiore. Quel Crocifisso, del resto pregevole, per gusto, qualità e tempo mi sembra vicino alla Madonna di Sant'Andrea a Mosciano.

<sup>27</sup> Il Crocifisso di Deodato a Lucca, la cui data '1288' è stata presentata spesso come un 'ante quem' per il Crocifisso di Paterno e come un 'post quem' per quello del Carmine, ha una vaga affinità con entrambi semplicemente perché deriva dallo stesso modello: Cimabue. Quindi quella data non può avere importanza, e tanto meno trovandosi nell'opera di un artista provinciale ed orecchiante. Per le ragioni di stile enunciate nel testo è assai possibile che il Crocifisso di Paterno sia posteriore al Crocifisso di Lucca, di schema più arcaico e perciò, se mai, più vicino a quello del Carmine. La vicinanza tra questo e il dipinto di Deodato è stata sottolineata dalla Vavalà (*op. cit.*): ma per tutta la questione relativa ai tre Crocifissi si veda il *Catalogo della Mostra giottesca* (nn. 9, 87, 88).

<sup>28</sup> Il testo del presente articolo è stato argomento di una relazione nella seduta del 6 marzo 1956 all'Istituto tedesco di Storia dell'Arte in Firenze, per gentile ospitalità del professor Ulrich Middeldorf.



DENIS MAHON

## UN TARDO CARAVAGGIO RITROVATO

NEL 1951 Roberto Longhi pubblicò un 'Cristo alla Colonna', che riteneva copia da un Caravaggio perduto [tavola 8]<sup>1</sup>. Senza dubbio il dipinto appariva genericamente caravaggesco, ma mi è forza ammettere che, sulla fede, soltanto, d'una riproduzione piccola e non troppo chiara<sup>2</sup>, non condivisi, allora, la fiduciosa opinione del Longhi che l'unica ipotesi possibile sul quadro fosse quella di ritenerlo copia da un'opera autografa del grande maestro. Questo cauto atteggiamento d'attesa fu, presumibilmente, condiviso da quasi tutti gli studiosi del Caravaggio, se soltanto Fritz Baumgart si è arri-schiato ad un commento nel suo libro recente sul pittore<sup>3</sup>.

Il problema generale delle copie dal Caravaggio è di estrema, direi eccezionale difficoltà. Il Baumgart, abbozzando in proposito alcuni principî di metodo come possibile guida, osserva che si conoscono parecchie derivazioni diligenti e fedelissime da dipinti ben noti come originali del maestro, arguendone che, effettivamente, la loro accuratezza è tale che, quand'anche l'originale fosse perduto, la sua paternità potrebbe ugualmente esservi ravvisata senza tema d'errore. Giunge quindi a sostenere che la cosa più prudente sia classificare come imitazioni più o meno libere (che talora potrebbero anche rispecchiare un Caravaggio perduto) tutte le pitture caravaggesche che non manifestino a chiare note di esser state concepite dalla mente del maestro stesso. Mi trovo molto portato a convenire con questo avviso prudenziale, in quanto possa costituire un principio di metodo, a patto che ogni formula del genere sia usata elasticamente, e mai lasciata congelare in rigidità troppo dogmatica.

È naturale infatti che il cadere di un'opera entro o fuor dei limiti della classificazione, pur così cauta, tracciata dal Baumgart, può restar tuttavia sommamente opinabile. Egli accetta, per esempio, la 'Marta che rimprovera Maria' al Christ Church di Oxford (n. 96) come copia d'un Caravaggio perduto. Personalmente io sono — con altri — assolutamente convinto dell'esattezza di questa idea; a mio avviso in questa tela (non conosco invece l'altra copia pubblicata dal Longhi) sono parecchi passaggi anche secondarî che non possono riferirsi che ad un'invenzione dello stesso

Merisi. Ma Walter Friedlaender resta scettico: come si può esser certi, mancando l'originale, che non fosse di qualche caravaggesco del tipo d'un Gentileschi o d'un Vouet?<sup>4</sup>

In questo caso particolare il problema è relativamente piano, poichè, possedendo più di una versione, si può ritenere con buone probabilità che si tratti di una derivazione assai fedele. Ma, siccome si conoscono copie di opere sicuramente autentiche che 'interpretano' male in certi particolari — piccoli ma essenziali — gli originali noti, non sarebbe giustificato escludere *a priori* che anche di originali sconosciuti possano esister copie analogamente prive di stretta aderenza. È ovvio, comunque, che ci si inoltra qui su un terreno incerto, e che il Baumgart ha tutte le ragioni di suonare il campanello d'allarme; ma l'esperienza mi ha insegnato che la circospezione è indispensabile in entrambe le direzioni: cioè, si deve esser prudenti anche nell'asserire che un dipinto, proposto come copia dal Caravaggio, non può aver nulla a che fare, direttamente, con lui.

Trattandosi del Caravaggio, poi, le cose si complicano ulteriormente. Pochi artisti del suo altissimo livello hanno conosciuto uno svolgimento così rapido e continuo, e questa instancabile inventività si trasmette naturalmente a quella zona creativa che potremmo, all'incirca, chiamare tecnica, risultando che, per quanto riguarda l'esecuzione, mutamenti di notevole importanza potranno manifestarsi entro un lasso di tempo che, per altri artisti, sembrerebbe eccezionalmente breve. La conoscenza critica della sua opera non può, quindi, scompagnarsi da una profonda, intima familiarità con questo suo cammino, seguito passo a passo. Un'attribuzione al Caravaggio, cioè, non può essere plausibilmente ragionata se non indica, con precisione almeno approssimativa, il punto che le compete entro questo percorso continuamente mutevole. Ma è proprio qui che le copie ci tradiscono; man mano infatti che il Merisi progrediva, si faceva sempre più arduo, per i copisti, penetrare e trasmettere quelle sottigliezze che ci permettono, appunto, di 'collocare' il dipinto. In altri termini, per ciò che riguarda le copie, il riconoscere e il dimostrare ch'esse testimoniano la presenza inconfondibile della sua persona artistica tende a farsi, via via, meno facile. Misurar con precisione la portata e il carattere dell'intervento della personalità più debole è naturalmente (in assenza dell'originale) problema di straordinaria difficoltà.

Questa volta ciò che ci sconcerta, nella copia, è un che di grossolano, una sorta d'effetto caricaturale, che è, forse,

particolarmente osservabile nelle crude semplificazioni del torso di Cristo. Ciò non sfuggì, naturalmente, al Longhi, che, intuendo — con un acume che, se non si trattasse di questa sede, si potrebbe chiamare senza paragone — la presenza del Caravaggio dietro la copia, cercò di chiarire queste singolarità non come opera del copista, ma del Caravaggio stesso. Fu condotto, così, ad avvanzar l'ipotesi<sup>5</sup> che l'originale potesse esser contemporaneo allo stadio ultimo dai laterali di San Luigi dei Francesi, in un momento eccezionale di crisi in cui Caravaggio sarebbe stato influenzato dai bolognesi. Rimaneva d'altra parte una difficoltà: questo tipo di semplificazione del nudo non 'punta' su Annibale Carracci, ma (come il Longhi inferisce) su Lodovico — ed è noto che Lodovico non fu mai attivo in Roma.

È chiaro che il Baumgart<sup>6</sup>, discutendo lo scritto del Longhi, trovasse difficili a spiegarsi proprio le singolarità sopradette; e decise (rettamente, a quanto pare!) che il Caravaggio stesso non poteva esserne tenuto responsabile; ma la sua conclusione fu formulata così, che 'il dipinto non era specificamente riferibile ad alcun momento dello svolgimento del Caravaggio'<sup>7</sup>. Il difetto di un siffatto ragionamento, ovviamente corretto nel caso di opere autografe del maestro, è che non risponde del tutto quando si tratti di una copia, essendo in tal caso rischioso considerare definitive le testimonianze di quest'ultima su quell'elemento essenziale per la critica caravaggesca, che è la consecuzione cronologica; è possibilissimo, infatti, che un copista soffocasse, o persin deformasse, quei tratti appunto che ci avrebbero permesso di collocare l'originale entro il percorso del maestro.

Quanto al 'Cristo alla Colonna', del resto, è venuta ora in luce una nuova prova che ci induce, imperiosamente, a rendere il dovuto omaggio a Roberto Longhi per uno dei più notevoli esempi di penetrazione critica che mai si sian registrati nel campo della storia dell'arte. La prova è, niente meno, l'originale del Caravaggio /*tavola 9*/ finora smarrito. Il dipinto ci lascia poco margine di dubbio circa la sua datazione, che è, evidentemente, assai avanzata, in quanto, secondo lo stile, ben difficilmente dovette precedere l'ultimo anno avanti la fuga del Merisi da Roma; ma non è impossibile che tocchi al periodo in cui egli si tenne nascosto nella campagna romana o al primo soggiorno napoletano: in breve, dal 1605 al 1607<sup>8</sup>. L'originale chiarisce inoltre che gli elementi ostici al Baumgart (e, debbo aggiungere, anche a me) sono effettiva-



mente da imputarsi al copista. Il torso del Cristo, ad esempio, si dichiara per cosa assai più profonda che un semplice esercizio d'anatomia; ch   davvero il rapporto fra la luce e la forma   una lezione assoluta per gli 'anatomisti' — e senz'altro dovette seccare assai al Cavalier d'Arpino! /*tavola 10*/.

La tela, che misura 132 cm. per alto e 171 per largo, si trova in una raccolta privata della Svizzera,   pulita ed  , in generale, ben conservata, soprattutto nella figura del carceriere a destra. Quella del Cristo sembra avere un po' sofferto per una vecchia rintelatura, che aveva screpolato l'impasto.   possibile notare, qua e l  sulla figurazione, qualche restauro non sostanziale, ed in proporzione abbastanza normale per un dipinto di quel tempo. Il problema pi  interessante  , forse, quello della figura centrale, posta quasi per intero in ombra. Qui il colore   manifestamente cos  magro, da sollevar la questione se ci  sia da attribuirsi ad una spellatura o all'intenzione stessa dell'artista. Con ogni probabilit  qualcosa si sar  perso, ma essenzialmente la cosa   dovuta proprio al Caravaggio; e il brano   senza dubbio una delle pezze d'appoggio pi  significanti per l'esatta collocazione del dipinto nello svolgimento della sua opera.

Verso la fine del suo periodo romano il Caravaggio cominci  a fare uso delle sue imprimiture rossastre con precisi intenti espressivi; e lo fece con un talento cos  alto e in modo cos  nuovo per il tempo che nessuno dei suoi imitatori pi  convenzionali os , per questa parte, seguirne l'esempio. Anche il Bellori consider  come degno di particolare ricordo questo mezzo tecnico, quando, per la 'Decollazione del Battista' a Malta (1608), scrive: 'In quest'opera il Caravaggio us  ogni potere del suo pennello, havendovi lavorato con tanta fierzezza, che lasci  in mezze tinte l'imprimitura della tela'<sup>9</sup>. Questo espediente comincia a notarsi, a mio credere, in opere come la 'Madonna del Serpe' (finita nell'aprile del 1606)<sup>10</sup> e nel 'Davide' Borghese, tele in cui sarebbe anche pi  evidente se si rimediasse allo scurimento delle vernici. Questa nuova 'economia' pittorica, unita a una libera stenografia impressionistica,   abbastanza chiara in dipinti come la 'Cena in Emmaus' di Brera, che la pi  parte dei critici sembra concorde, ora, nel datare circa il 1606<sup>11</sup>. La si trova pure in pitture eseguite a Napoli nel 1607, a Malta nel 1608 (come not  il Bellori), e tocca forse il suo apice nella 'Resurrezione di Lazzaro' a Messina (1609), monumento straordinario della maestria del Caravaggio sulla via di quel suo nuovissimo impressionismo /*tavola 17*/.

Si osservi, nel 'Cristo alla Colonna', che la preparazione sostiene il ruolo di ombra entro panneggi, — specialmente bianchi — che siano soggetti a luce diretta; ma ciò non è altrettanto notevole quanto la parte importantissima assegnata all'imprimitura nella costruzione della figura centrale. Evidentemente l'artista volle evitare ad ogni costo che le figure si inseguissero un po' troppo come in un fregio, e si studiò di ottenere un forte contrasto (implicando, naturalmente, un'impressione di profondità) fra la figura che emerge vagamente dal buio, indefinita eppure attiva, e quelle più fortemente illuminate e tuttavia più passive, del Cristo e di quello scherano un po' mongoloide, sulla destra<sup>12</sup>, che si adopera quasi meccanicamente al suo lavoro. Non ci è difficile, guardando, dal nostro tempo, retrospettivamente, al dipinto, valutare la necessità che la figura centrale fosse suggerita impressionisticamente e con la più grande sobrietà di mezzi; ma non ci dovrebbe nemmeno sfuggire che concepire ed eseguire, nella prima decade del Seicento, un quadro in quel modo era esattamente il contrario dell'uso comune.

Il Caravaggio usò il minimo indispensabile di colore a corpo: la zona in luce sul collo, col giubbetto fulvo-griastro visibile d'ambo i lati<sup>13</sup>; pochi colpi audaci, appena, di profondo azzurro verdastro per indicare dove la sopravveste emerge brevemente alla luce, sulla spalla destra e lungo il bordo dall'altra parte del collo; e le sparse ma vigorose notazioni che dan vita a quel volto, con un tratto che riappare assai spesso negli ultimi brevi anni dell'artista, e che è soltanto suo. Il resto è creato con l'alchimia d'un dialogo fra l'imprimitura rossastra e un nero usato secondo uno scheletro magistrale. Accanto a una luce l'imprimitura può tener luogo d'ombra, ma nell'oscurità — tutta la parte bassa della figura centrale e la mano di Cristo così sensitivamente suggerita — produce, per contrasto col nero, un effetto di luce riflessa. Così, l'orecchio di quel brutto ceffo è, essenzialmente, ricavato dalla giustapposizione del nero e dell'imprimitura — toltine appena i lievissimi tocchi di colore nei lumi principali. All'estrema destra del dipinto, poi, ciò che suggerisce molto è, praticamente, un nulla: affare, appena, di lievi toni soffiati sulla tela /tavola 12/. Cose così contrarie, allora, all'ortodossia, che non sorprende se il nostro copista non ne fece nulla. Non tenne conto della tecnica del Caravaggio, e, per quanto se ne può intendere da una riproduzione fotografica, sovrappose per tutta la figura di mezzo, i massimi lumi su una pittura a corpo. La mano di

Cristo, che dovette esser sempre difficile a decifrarsi, fu grossamente malintesa<sup>14</sup>, come la composizione fu appiattita e crudamente ritagliata<sup>15</sup>. Mancò, è naturale, di render giustizia, sia alla notevole maestria formale del Caravaggio sia alla profondità di sentimenti presente in queste opere tarde<sup>16</sup>; e, infine, i poderosi contrasti luministici che danno tanta vitalità all'originale divennero inerti<sup>17</sup>.

La nuova tecnica del Caravaggio, di pittura sprezzata, impressionistica, è, naturalmente, usata nel 'Cristo alla Colonna', per staccare la figura centrale dalle altre due che hanno parecchi tratti dipinti solidamente, a pennello carico /*tavole 10-12*/; l'effetto è quasi quello di due 'stili' che funzionano l'uno accanto all'altro nella stessa tela. Per un artista di mente irrequieta come il Caravaggio non c'è da stupirne, e un'opera preminente del 1605-06, la 'Madonna del Serpe' della Galleria Borghese, ne offre, in particolare, un'efficace testimonianza. Nelle figure della Madonna e del Bambino la fattura vi è conforme alle opere che precedono immediatamente, come la 'Madonna di Loreto', mentre la Sant'Anna è più vicina al 'Davide' Borghese, e preannunzia dipinti come la 'Cena in Emmaus' di Brera e quelli di Napoli<sup>18</sup>. Come la 'Madonna del Serpe', il 'Cristo alla Colonna' è 'a cavallo' fra le due maniere. Parecchi tratti nella figura del carceriere, a destra, rappresentano con particolare efficacia la maniera pittorica più solida; per esempio, la testa, notevolissima, e dipinta con potenza /*tavola 13*/, e le mani magnifiche<sup>19</sup> /*tavola 14*/ con certi caratteristici piccoli tocchi di rosso caldo. Brani di fattura piuttosto larga, pieni di calore, di questa specie paion riecheggiare opere lievemente anteriori, fra cui potremmo citare ad esempio il 'San Girolamo' /*tavola 15*/<sup>20</sup>. La 'frammentaria' stenografia della testa di centro, d'altra parte, trova paralleli in passaggi come la Sant'Anna della 'Madonna del Serpe' /*tavola 16 a*/, la vecchia della 'Cena in Emmaus' di Brera e il Sansone che beve dalla mascella nelle 'Sette opere di Misericordia' a Napoli /*tavola 16 b*/<sup>21</sup>. Questa maniera tocca forse il suo culmine in ogni parte della grande 'Resurrezione di Lazzaro' del 1609 a Messina /*tavola 17*/.

Che il 'Cristo alla Colonna' sia di mano del Caravaggio risulta con bastante evidenza dall'esame della pittura; ma si può forse aggiungere, concludendo, che l'esistenza d'un dipinto del maestro di questo soggetto era registrata, nel seicento, presso i Borghese, per quanto l'identità di questo col nostro dipinto non possa esser data per certa, non essendo



suscettibile di dimostrazione. Lionello Venturi notò molti anni sono <sup>22</sup> il fatto che un 'Cristo alla Colonna' del maestro fu, nel 1650, citato dal Manilli come esistente nella Villa Borghese <sup>23</sup>, e menzionò ulteriori citazioni del De' Sebastiani e del Montelatici. Il primo, scrivendo nel 1683, ricorda il quadro nel Palazzo Borghese in Campo Marzio <sup>24</sup>, mentre il libro del Montelatici, del 1700, riguarda la Villa <sup>25</sup>. Si deve tuttavia affermare che il 'Cristo alla Colonna' continua ad esser citato in Palazzo Borghese dopo il 1700 <sup>26</sup>. Ma è un fatto che, verso la fine del '600, pare siano accaduti rivolgimenti profondi nella disposizione delle pitture fra le varie residenze della famiglia Borghese, tanto che è estremamente arduo seguire una traccia certa dei loro spostamenti. È un fatto, ad esempio, che la complessa ricostruzione e la nuova decorazione in Palazzo Borghese delle gallerie che dovevan più tardi albergare i dipinti — moltissimi provenienti dalla Villa sul Pincio — furono condotte fra il 1672 e il '79 (comprese, fra l'altro, anche le specchiere dipinte da *Ciro Ferri*); e mi divertì osservare che nel 1673 un tale riscosse la bella somma di 150 scudi 'per haver attaccato e staccato quadri' <sup>27</sup>.

In simili circostanze si dovrebbe aver cura di evitare confusioni fra dipinti di soggetto analogo, e può valer la pena di rammentare che ancora esiste, nella raccolta Borghese (attualmente in deposito dalla Galleria alla Cappella del Crocefisso in Castel Sant'Angelo) un 'Ecce Homo' un po' caravaggesco, che fu poi chiamato 'Cristo alla Colonna'. Alla fine del '700 fu stranamente ascritto al *Valentin* <sup>28</sup>, e l'attribuzione perdurò <sup>29</sup> finché il *Longhi*, nel 1914, non ebbe affermato che si trattava, all'evidenza, d'un'opera di *Giovanni Baglione* /*tavola 18*/ <sup>30</sup>. Infine, la Dott. *Carla Guglielmi* annota, nel suo studio sull'artista <sup>31</sup>, il ritrovamento, da parte della Dott. *Paola Della Pergola*, d'una citazione del dipinto, come opera del *Baglione*, in un inventario Borghese del 1693 circa. Ciò pertiene al nostro problema, naturalmente, perché la dimostrabile sopravvivenza della corretta attribuzione al *Baglione* fin circa il 1693 avrebbe dovuto precludere ogni possibile confusione fra questo dipinto e il *Caravaggio* citato dal *Manilli* e da *Pietro de' Sebastiani*, rispettivamente nel 1650 e nel 1683. E, poiché ci è avvenuto di menzionare il quadro del *Baglione*, forse possiamo servircene brevemente per sottolineare il divario fra il *Caravaggio* e i suoi imitatori. La Dott. *Guglielmi* ha osservato che l' 'Ecce Homo' deve appartenere al momento caravag-

gesco del Baglione, suggerendo anche che possa, pur lontanamente, rispecchiare uno degli schemi compositivi del maestro<sup>32</sup>. Per quanto non sia affatto cattivo in rapporto allo 'standard' del Baglione, resta, con la sua manifesta mancanza d'accento e di vivacità nella fattura, a molte leghe di distanza dal Caravaggio. Mentre la copia del 'Cristo alla Colonna' è una rozza caricatura dell'originale del maestro, questa è piuttosto una parodia del Caravaggio, liscia, dolcificata e priva di vita<sup>33</sup>. Conoscendo simili prodotti, non ci stupiamo davvero dell'irato disdegno che il Baglione suscitò in Caravaggio, e che doveva condurre al famoso processo per diffamazione!

## NOTE

<sup>1</sup> 'Paragone' n. 21 (settembre 1951), tav. 11.

<sup>2</sup> La fotografia originale, che il Prof. Longhi mi ha poi cortesemente messa a disposizione, e che porta il timbro d'un fotografo romano, è forse un po' più efficace. L'ubicazione presente del dipinto è sconosciuta; il Longhi lo studiò brevemente a Lucca verso il 1942, e giunse alla conclusione che doveva derivare da un Caravaggio.

<sup>3</sup> Fritz Baumgart, *Caravaggio, Kunst und Wirklichkeit* (Berlino, 1955), p. 112.

<sup>4</sup> 'The Art Bulletin', XXXVI (1954), pag. 149. Certamente sia Gentileschi che Vouet derivano dalla fase del Caravaggio cui la più parte dei critici pensa d'attribuire questa composizione. Ma come sono radicalmente diversi fra loro questi due aspiranti! Raffinata eleganza nell'uno, rude larghezza nell'altro; e non mi sarebbe facile definire la 'Marta che rimprovera Maria' nell'uno o nell'altro modo.

<sup>5</sup> *Sui margini caravaggeschi*, in 'Paragone' n. 21 (settembre 1951), pp. 28-29.

<sup>6</sup> *Op. cit.*, p. 112.

<sup>7</sup> Anche il Baumgart sentì sapore bolognese in questo dipinto, e in particolare l'influenza di Lodovico Carracci. Ma, per quanto io intenda benissimo come possa esser nata questa impressione, non ho mai potuto scorgere, personalmente, alcuna ragione stringente per introdurre Bologna nel problema.

<sup>8</sup> Anche il Longhi, sulle fotografie, datò la pittura in questo momento, indipendentemente e senza la minima esitazione. Esprese l'opinione che il 'Davide' Borghese potesse esser stato dipinto forse subito dopo (piuttosto che subito prima) la partenza del Caravaggio da Roma, e poi acquistato quasi immediatamente dal Cardinal Scipione Borghese; se ciò fosse, allora il posporre d'alcuni mesi il 'Cristo alla Colonna' diverrebbe, naturalmente, ancor più plausibile. Comunque, il tratto 1605-07 è assolutamente valevole.

<sup>9</sup> Giovanni Pietro Bellori, *Le Vite de' Pittori* (Roma, 1672), p. 209.

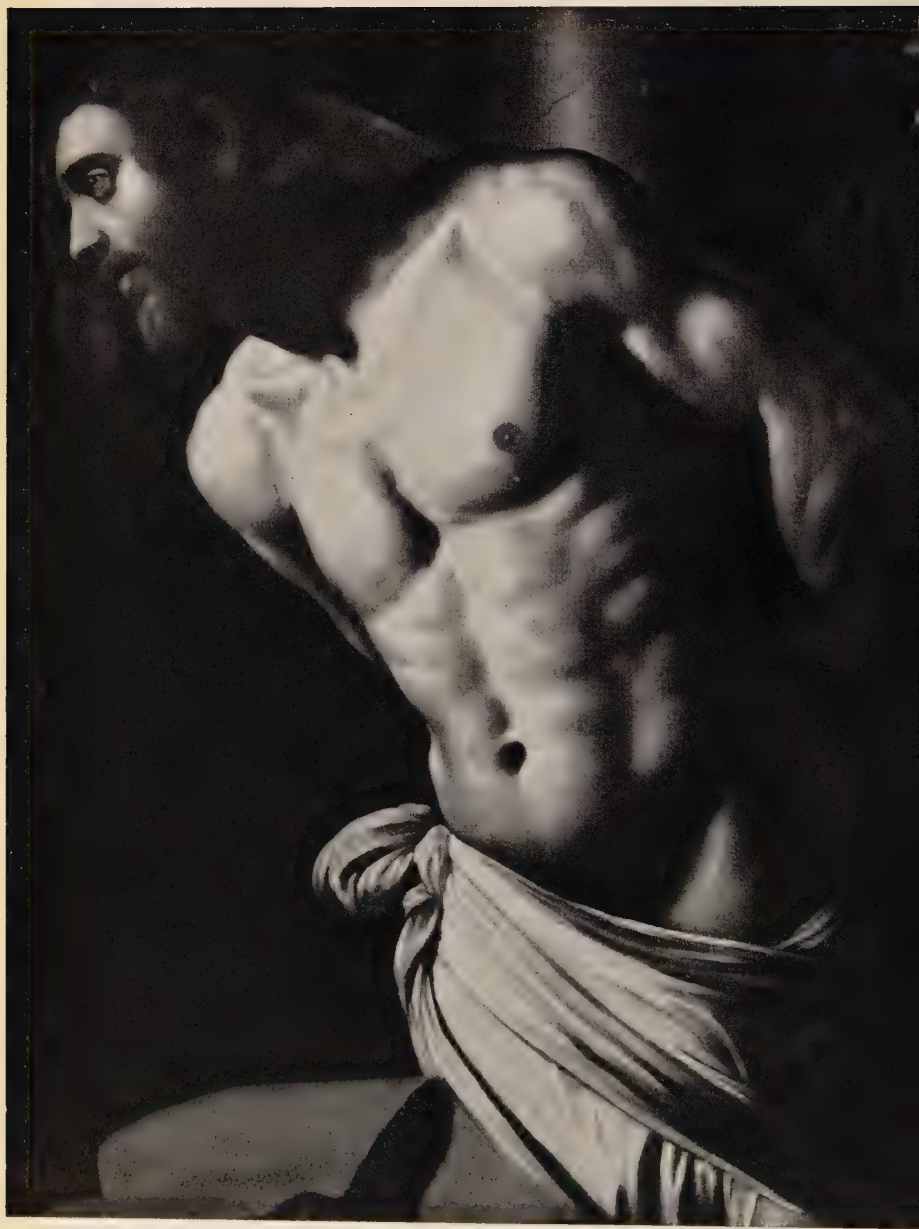
<sup>10</sup> Documento pubblicato da Jacob Hess in 'Commentari' (1954), V, p. 287 e tav. LXXXI.

<sup>11</sup> Quest'opera profonda, che pochi anni fa ebbi la colpa di sottovalutare, rimane tuttora molto velata da vernici alterate. Il Longhi e lo

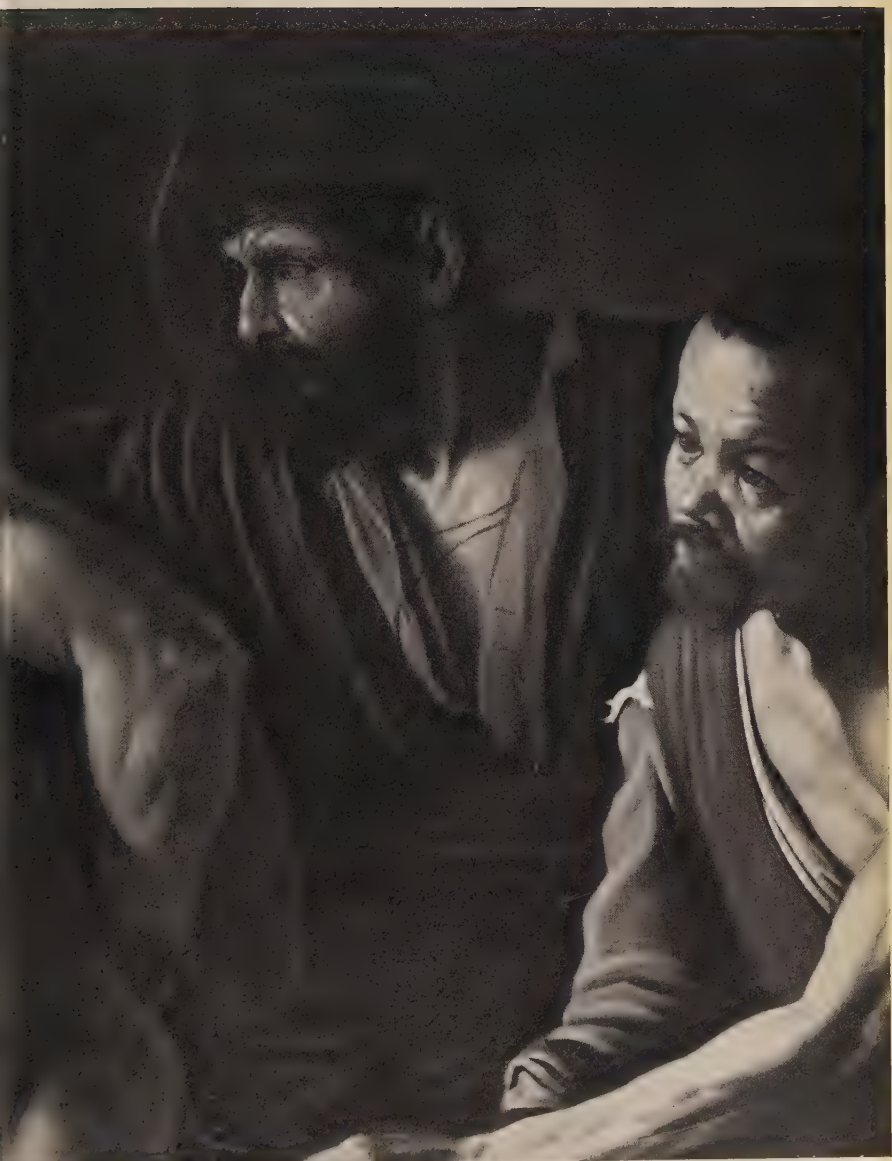


9 - Caravaggio: 'Cristo alla colonna'

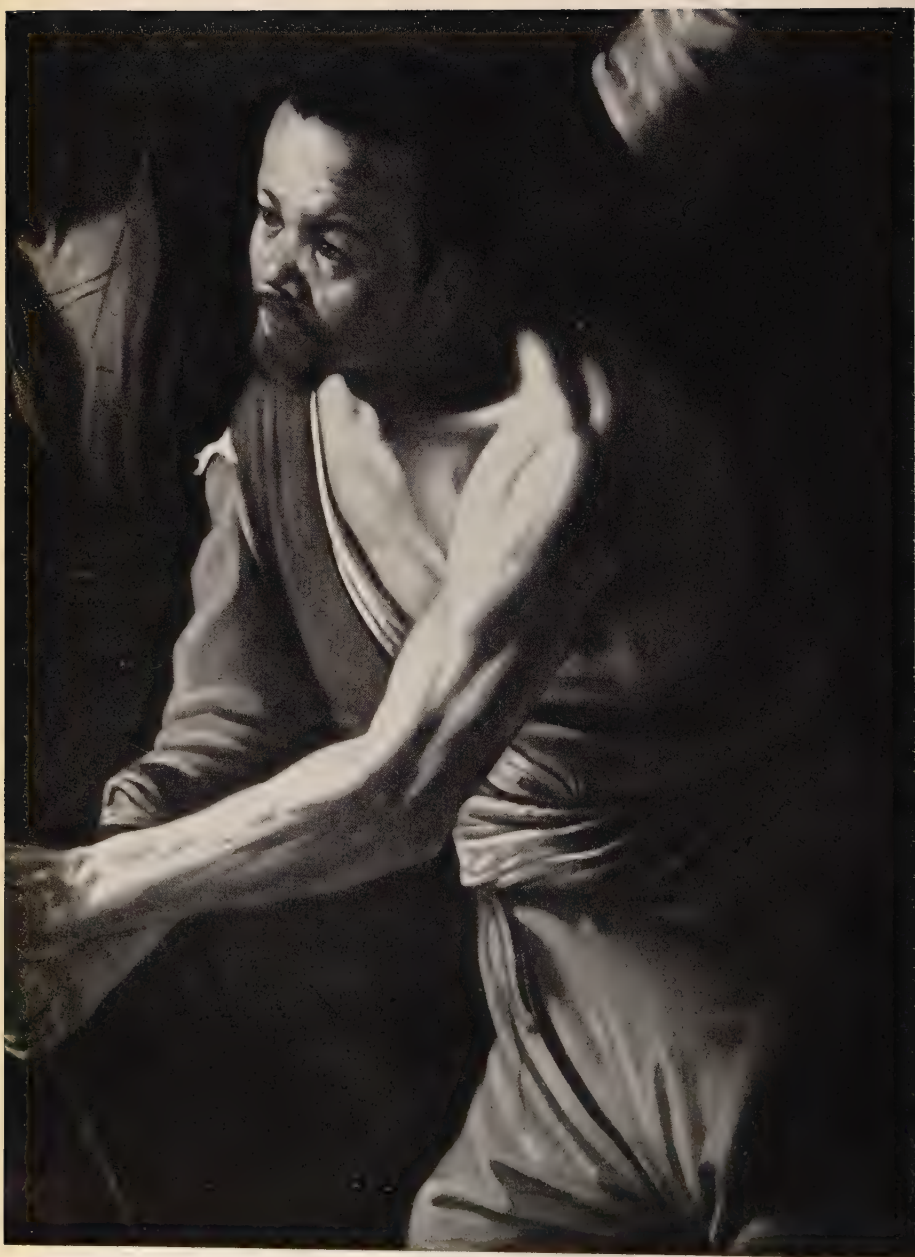




10 - Caravaggio: *il Cristo alla Colonna* (particolare della tavola 9)

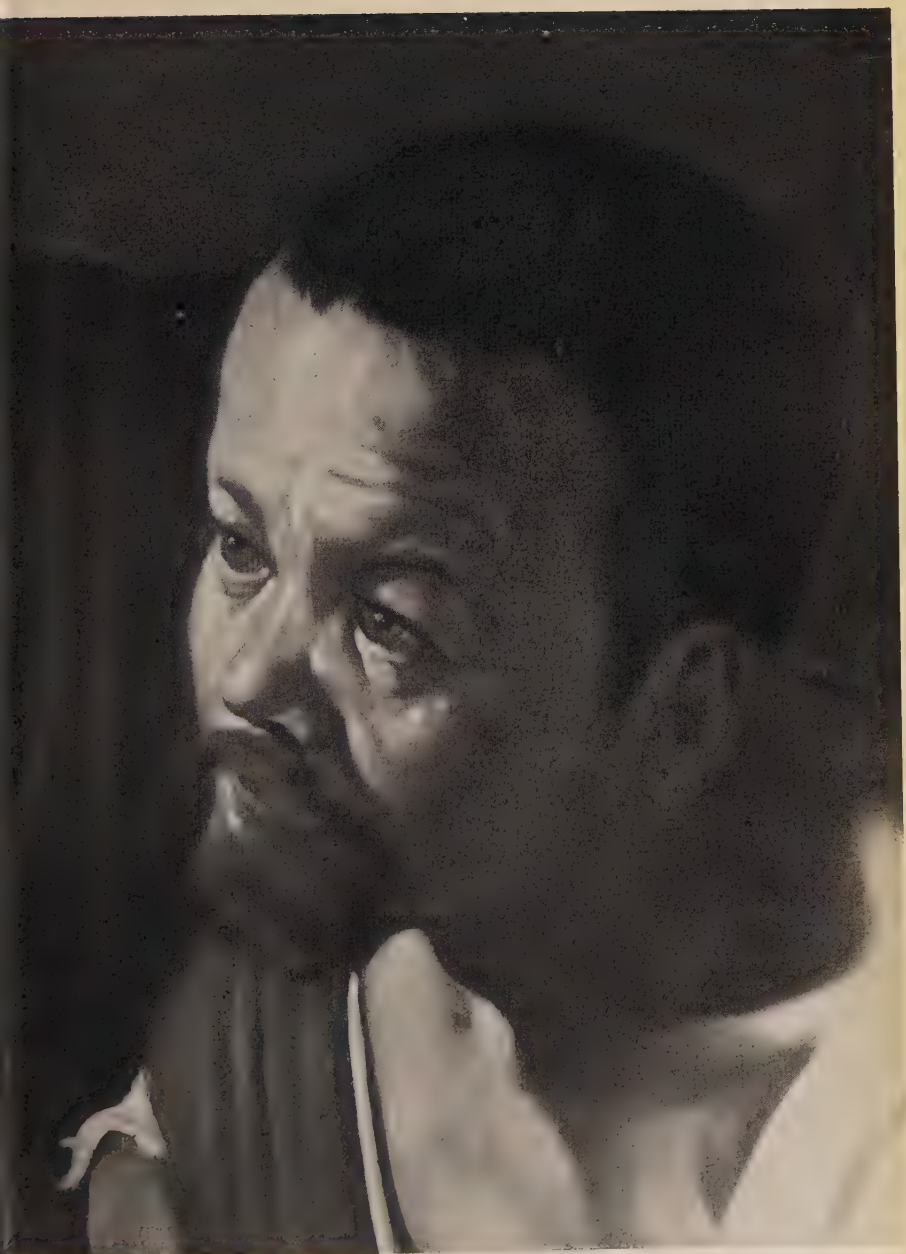


Caravaggio: manigoldi (particolare della tavola 9)



12 - Caravaggio: *manigoldo* (particolare della tavola 9)

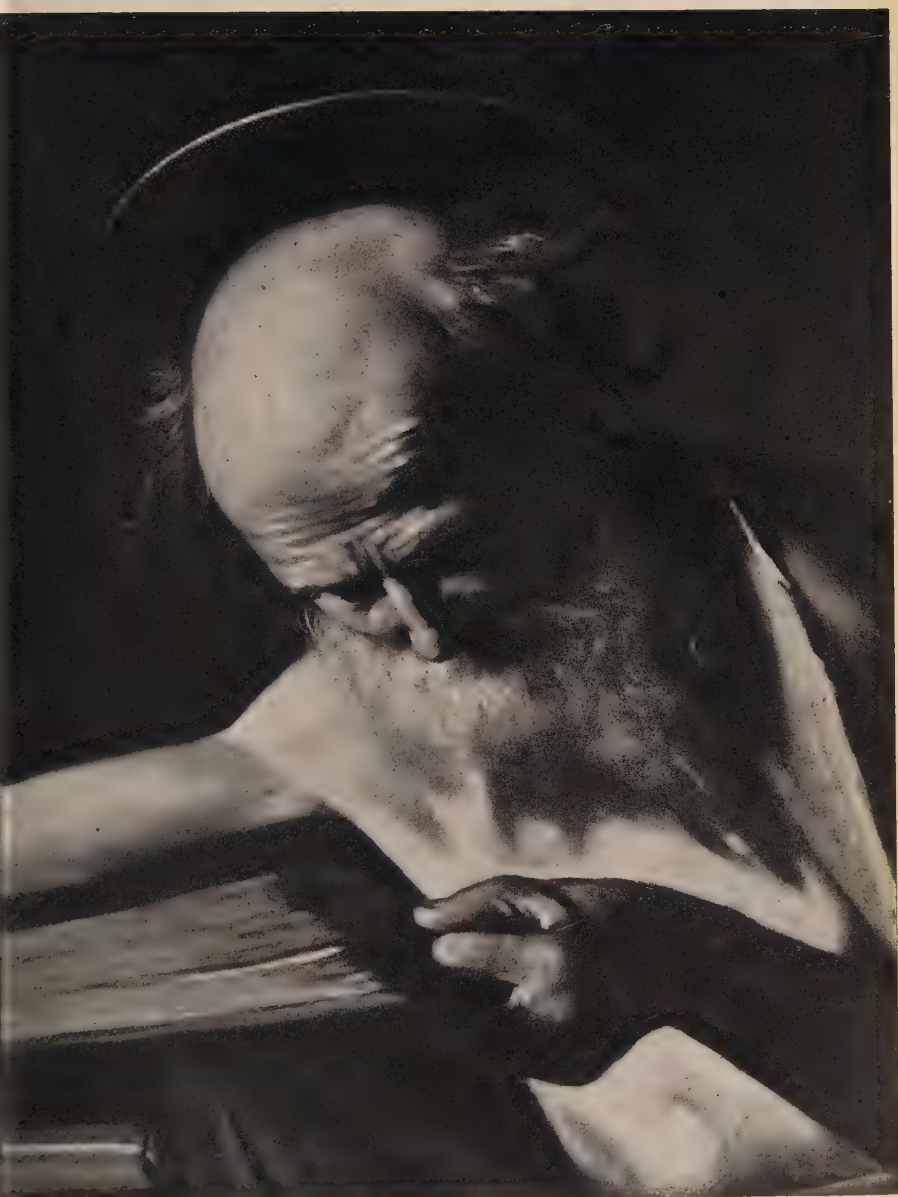




13 - Caravaggio: testa di manigoldo (particolare della tavola 9)



14 - Caravaggio: mani di un manigoldo (particolare della tavola 9)



15 - Caravaggio: testa del 'San Gerolamo'

Roma, Galleria Borghese





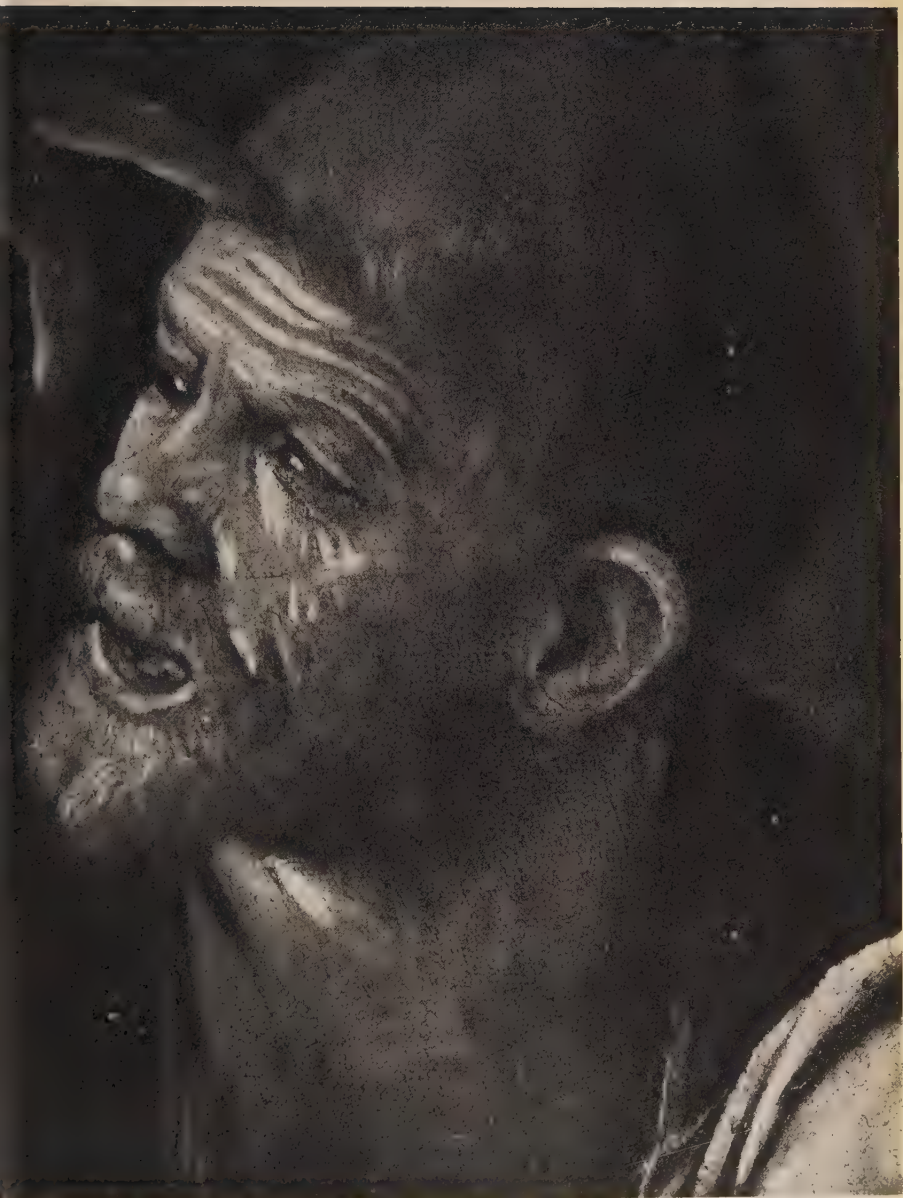
16 a - Caravaggio: la 'Sant'Anna' della 'Madonna del Serpe'

Roma, Galleria Borghese



16 b - il 'Samuele' delle 'Sette Opere'

Napoli, Chiesa del Monte dell'Orto



7 - Caravaggio: testa d'uomo (particolare della 'Resurrezione di Lazzaro')  
Messina, Museo Nazionale



18 - G. Baglione: 'Ecce Homo'

Roma, Galleria Borghese





19 - G. Cavedoni: 'Eolo che dischiude i venti'



20 a - G. Cavedoni: 'Santo Stefano in gloria'



20 b - G. Cavedoni: 'Santi Antonio battuto dai demoni'



1 - G. Cavedoni: 'Adorazione dei pastori'

Bologna, San Paolo







- G. Cavedoni: 'San Rocco e San Gottardo'

Bologna, San Rocco





24 - G. Cavedoni: particolare dell' 'Ascensione'

Bologna, Oratorio di San Martino



Hinks hanno suggerito, indipendentemente, che si tratta probabilmente dell'«Emmaus» di cui è ricordo che fosse eseguito subito dopo la fuga del Caravaggio da Roma nel maggio 1606. Quanto a me, proponendo, su fondamenti stilistici, la data 1606, avevo già implicitamente aderito a questa opinione. Naturalmente so che il Mancini pare riferirsi ad una «Andata ad Emmaus», come il Prof. Friedlaender ha sottolineato (*Caravaggio Studies*, Princeton 1955, p. 223). Ma preferirei come più ragionevole questa spiegazione: che il Mancini fosse colpevole di imprecisione circa il soggetto esatto piuttosto che dover postulare due importanti «Emmaus», una «Andata» del 1606 di cui non esiste altra memoria, e una «Cena» direttamente rintracciabile fin dal 1624 e che, per ragioni di stile, si può datare soltanto nello stesso momento.

<sup>12</sup> Si può notare che rassomiglia, *soltanto per i tratti fisici*, in modo molto notevole al carnefice dipinto a sinistra nella «Crocefissione di San Pietro» del 1601.

<sup>13</sup> Lo stesso colore, più perlato nel tono, riappare sulla manica dell'avambraccio, più solidamente dipinta, nell'angolo in alto a destra. La mano tiene una correggia di cuoio.

<sup>14</sup> Non riuscì ad intendere, nemmeno, una cosa del resto per nulla evidente nell'originale: che la colonna non è così enormemente larga, ma evidentemente si colloca a una certa distanza dalla linea verticale, che rappresenta lo spigolo d'una parete, e che si vede appena alla sinistra del centro della composizione.

<sup>15</sup> L'effetto è peggiorato dal fatto che, nella figura di centro, la linea della spalla sinistra è più in alto che nell'originale.

<sup>16</sup> Vedi certi passaggi, come la struttura dell'avambraccio della figura di destra, il contorno della parte posteriore del cappello nella figura di mezzo, e il torso di Cristo, crudamente semplificato nella copia. L'effetto generale che ne risulta è quello della caricatura: le figure divengono pupazzi.

<sup>17</sup> Nota, ad esempio, nell'originale, la luce piuttosto violenta sulla manica e sulla mano nell'angolo in alto a destra; un effetto tipicamente «sbilanciato».

<sup>18</sup> Il contrasto è stato sottolineato recentemente dal Friedlaender (*Caravaggio Studies*, 1955, p. 192).

<sup>19</sup> Il Caravaggio operò, durante l'esecuzione, un leggero cambiamento nel contorno.

<sup>20</sup> I colori principali del «Cristo alla Colonna» sono facilmente reperibili per tutto il periodo 1605-07. Cioè: rosso cardinale nel brando della veste di Cristo buttata alla rinfusa nell'angolo in basso a sinistra; una sorta di ocre nella manica e nei pantaloni della figura a destra, con una striscia di verdone giù dalla spalla destra; e una zona di fulvo-grigiastro perlato nell'angolo in alto a destra (il braccio che tiene la correggia).

<sup>21</sup> Per una riproduzione del particolare della testa della vecchia nella «Cena in Emmaus», cfr. la versione inglese di questo scritto nel «Burlington Magazine» del Luglio 1956 (XCVIII, p. 224, fig. 6). Le «Sette Opere di Misericordia» e la «Flagellazione», dello stesso anno (1607), hanno parecchi punti di contatto col «Cristo alla Colonna», per quanto siano dipinti con larghezza alquanto maggiore.

<sup>22</sup> «L'Arte» XII (1909), p. 39.

<sup>23</sup> Jacomo Manilli, *Villa Borghese fuori di Porta Pinciana* (Roma, 1650), p. 64 (pianterreno): «Il Christo alla colonna, è del Caravaggio».

<sup>24</sup> Pietro de' Sebastiani, *Viaggio curioso de' Palazzi e Ville più notabili di Roma* (Roma, 1683), p. 23: «Il Cristo alla Colonna del Caravaggio».

<sup>25</sup> Domenico Montelatici, *Villa Borghese fuori di Porta Pinciana* (Roma,

1700), p. 297 (piano superiore): 'Nostro Signore flagellato da due manigoldi, è opera del Caravaggio'.

<sup>26</sup> Ad esempio, *Descrizione di Roma Moderna* (Roma, 1707), p. 503: 'il Redentore alla Colonna del Caravaggio', citato in Palazzo Borghese.

<sup>27</sup> La Direttrice della Galleria Borghese, Dott. Paola Della Pergola, che è impegnata in importanti ricerche sugli archivi Borghese in Vaticano, mi ha concesso, con la massima generosità, di servirmi di alcuni dei suoi ritrovamenti: i fatti di cui sopra derivano dalle sue note.

<sup>28</sup> Compare come n. 37 nella prima stanza ('Cristo legato alla colonna', M. Valentino) nel catalogo pubblicato da Aldo de Rinaldis in 'Archivi' (Seconda Serie, IV, 1937, pp. 218 segg.; cfr. p. 220). Su questo catalogo ci sono tre osservazioni da fare: 1) la pubblicazione del De Rinaldis fu tratta da una copia dell' '800, manoscritta dal Piancastelli, che suppose il suo originale databile circa il 1760; 2) la Dott. Della Pergola ha ora affermato che, invece, esiste una prova interna per stabilire un saldo *terminus post* al 1787 (Paola Della Pergola, *Galleria Borghese, Catalogo dei Dipinti*, I, 1955, p. 157, n. 48); 3) un originale a stampa (senza data) esiste nella Biblioteca del Vittoria and Albert Museum (collocazione 79 G.). Andrea Manazzale rammenta il cosiddetto Valentin nel 1798 (*Rome et ses environs*, p. 215) descrivendolo come *Le Couronnement d'Epines*, imprecisione spiegabile col fatto che la mano del carceriere è vicinissima alla corona di spine.

<sup>29</sup> Il De Rinaldis sbagliò, naturalmente, nell'affermare (*op. cit.*, p. 220) che il dipinto non era entrato nella attuale galleria; in realtà esso è rintracciabile sotto il nome del Valentin fino al catalogo di Adolfo Venturi del 1893 (n. 321).

<sup>30</sup> 'L'Arte' XVII (1914), p. 10, nota 4.

<sup>31</sup> 'Bollettino d'Arte' (1954), p. 325, nota 26. La Dott. Della Pergola mi ha gentilmente fornito l'esatta descrizione del dipinto tratta da questo inventario, che dice: 'un Ecce Homo tutto intiero con una canna in mano con uno che gli alza il panno dalla testa... del Cavalier Baglione'.

<sup>32</sup> *Op. cit.*, p. 315.

<sup>33</sup> L'impressione d'una qualità duramente metallica data dalle fotografie è fuorviante. I panneggi, ad esempio, son molli, inerti, e il colore ha un timbro di tardo manierismo.

RENATO ROLI

PER UN 'INCAMMINATO':

GIACOMO CAVEDONI

(1577-1660)

BISOGNERÀ pur rifarsi alla parola longhiana per misurare adeguatamente l'abisso che ancora si frappone alla comprensione di quell'originale momento della cultura italiana rappresentato dal movimento carraccesco e dai suoi diretti discendenti: 'Questi venti anni saranno conosciuti eventualmente quando noi afferreremo i veri cangiamenti non solo

di anno in anno, ma persino di mese in mese da un'opera all'altra'<sup>1</sup>. Scaduta ormai la validità dell'etichetta eclettica<sup>2</sup>, resta pur sempre la constatazione che vana risulta la pretesa di seriare per serrato e rigido esame le opere bolognesi di questo momento come in un infinitesimale procedere dello stile da facilmente ripercorrersi seguendo il vario crescere o declinare della pittura.

Non che quest'arte bolognese si svolga volutamente e come per polemica anticonformistica all'insegna dell'assoluta incoerenza, non che ciascuna opera si realizzi come per germinazione spontanea, sorretta da un'ispirazione ogni volta rinnovantesi dalle radici, ma è un fatto che solo tenendo presente una eventuale contemporaneità di modi figurativi è possibile evitare, nel caso presente, il pericolo di una ricostruzione troppo esteriore. Ma la storia dell'arte, come ogni disciplina storica, ha le sue legittime esigenze, e sarà allora solo una viva, inesausta ed entusiastica 'curiosità' che potrà qua e là riannodare il filo di un curriculum artistico a tratti, per sempre forse, spezzato irrimediabilmente.

Il percorso formativo del Cavedoni è quello di un giovane provinciale giunto alla grande città con molte speranze ed una modesta borsa di studio, e l'esiguo fardello della pratica artigianale del padre, semplice aiuto del Carnevali allorché frescava la Rocca di Sassuolo<sup>3</sup>. Le citazioni malvasiane di un discepolato presso il Passarotti e il Baldi sono le solite, quasi direi d'obbligo, e molta fede non è da prestarvi; occorrerà tuttavia tenerle presenti come indicazioni di un clima che, assieme al movimento carraccesco è più che sufficiente a spiegare, non solo in sede strettamente stilistica, ma anche nei valori nuovi di pensiero e sentimento, la varietà interessante di atteggiamenti, in Bologna, aprendosi il secolo nuovo. Se il Passarotti della maturità segna in qualche modo un anticipo sui Carracci per lo studio dei veneti e per il tentativo notevole di animare il manichino tosco-romano sulle tracce di una contemporanea lombarda 'realtà', la pittura del Baldi esprime forse il momento di più acuto narcisismo controriformistico, risolto dal Cesi in ben altre elettissime forme e più tardi dal Reni, e dal Massari talora, nella rugiadosa materia argentata di un romantico neoellenismo.

Si alloggiò dunque, Giacomo, presso i Carracci. Il Malvasia insiste sul nome di Annibale come suo primo maestro, e probabilmente da lui fu iniziato all'arte e per lui divenne 'incamminato', non lasciando nel frattempo di 'disegnar nudi a concorrenza d'altri' presso il Baldi; ma tosto divenne,



questa, una 'concorrenza' polemica, ch   'cos   presto spicciavasene con quel suo facil modo di disegnare all'annibalista' da suscitare l'irosa invidia del pi   conformista Tiarini<sup>4</sup>. Partito Annibale per Roma (1595), Cavedoni non rimase certo dubbioso sul da farsi: niente di meglio che restare fra gli 'incamminati' a seguire i modi di Ludovico, e le opere rimaste sono testimonianza parlante dell'attenzione da lui prestata a quella preziosissima lezione. Ma il giovane non si contentava di starsene tra le mura della 'stanza' carraccesca' e andava spesso e volentieri 'ad istudiar sui freschi del Tibaldi in casa Poggi, ed in S. Giacomo'; stando al biografo ci   avveniva prima del '95, essendo ancor presente Annibale, che stupiva 'come sapesse pigliarne solo la sostanza e ridur quei nudi a pi   facile modo'. Accostandoci al suo primo lavoro che ci sia rimasto, ci   un 'Erocle sul rogo' (Monte Matrimonio, Bologna) riscontriamo agevolmente il risultato di quegli studi: la sensibilit      quella tibaldesca, versata in umori cordiali, tra il goffo talora e l'ironico, ma gi   avvertita delle proprie risorse, che si esprimono in una franca linea sintetica ove si placa la nervosit   del pur corposo costruire del Tibaldi. Tale    dunque l'esprimersi del Cavedoni ad una data non molto discosta dal 1596-7, che proporrei per questo lavoro e gli altri con esso eseguiti, ma ora perduti<sup>5</sup>.    certo a seguito delle esperienze carraccesche che l'umanit   cavedoniana prende corpo entro un telaio pi   dilatato, ove certa dinamica propriamente manieristica del Tibaldi s'esaurisce bloccata entro il ritmo greve della figura, quasi per una avvenuta solidificazione di quella mobile sensibilit   che teneva tanto del manierismo parmense che di quello romano. Giacomo si professa dunque carraccesco, seppure forse il pi   originale, il pi   inconfondibile, dopo l'Albani, tra i carracceschi conosciuti di questo momento. Siamo sul '98, e la fresca covata degli 'incamminati, bravi giovinotti sulla ventina, anno pi   anno meno, si trasferisce sui ponti di Palazzo Fava a proseguire in continuit   anche iconografica l'opera del maestro Ludovico. Il Boschetto<sup>6</sup> ha sminuito la portata dell'asserzione malvasiana<sup>7</sup> limitando l'opera dell'Albani, nella saletta contigua a quella gi   frescata da Ludovico, a due soli affreschi, citando inoltre un significativo passo dello Scaramuccia relativo a Pal. Fava. Del resto lo Scannelli nel 1657 gi   scriveva per Ludovico: 'Nella Casa dei Favi alcuni fregi coll'histoire a fresco dell'Eneide di Virgilio, e alcune di Francesco Albani, e d'altri suoi scolari'<sup>8</sup>. Tutti d'accordo, quindi, (con una sin-

golare insistenza sul nome dell'Albani), nel segnalare l'opera di varie 'mani' in un complesso certo abbastanza omogeneo, ma ove chiaramente s'intende essersi ognuno espresso in libertà, pur dietro consigli e disegni di Ludovico. Così credo vada infatti precisata la parte del maestro in questi lavori, molti dei quali acerbi troppo per potersi assegnare alla sua mano. Ma se, come ho detto, non è impossibile distinguere ove, gomito a gomito, gli allievi s'adoperarono per degnamente figurare nell'importante complesso, molto ardua si prospetta invece l'impresa a chi voglia a ciascuna parte assegnare una paternità certa, ricercando in quei freschi una favella che in qualche modo consuoni con le opere più mature di tanti bei nomi della 'stanza' carraccesca. Uno ve n'è tuttavia che singolarmente discorda dagli altri, e che il Boschetto decisamente nega all'Albani: mi si consenta di avanzare, per l'Eolo che dischiude i venti', /*tavola 19*/ il nome del Cavedoni come il più appropriato ad assumersi la responsabilità di 'accentuazioni formalistiche' senza dubbio estranee al fare dell'Albani, ma ben sopportabili dalle quadrate spalle del nostro, e non saprei di chi altro<sup>9</sup>. Ché il nudo massiccio resterebbe forse generica e gratuita ricerca del grandioso a tutti i costi, se non si inserisse con aderenza da perfetto incastro nel giro di quel calibrato mantello ribattuto attorno al capo e alle spalle, ed arroccante poi il fianco in puntuti ed involti meandri: l'irto andamento si compone nello sprone solidissimo che par reggere, vero punto-forza, l'intera composizione. Di siffatte esercitazioni si trovano facili precedenti in Ludovico, per es. nell'Encelado fulminato' per un camino di Palazzo Talon ('94 c.) che ha però, sotto la nervosa muscolosità a fior di pelle, un impianto ben altrimenti vibrante che questa acerba versione cavedoniana. E Ludovico pure richiama la fiera testa fremente, alla stessa aria che leviga l'umanità possente e biblica dell'Ascensione' in Santa Cristina ('97). Né può sorprendere che l'affresco sia una continua citazione carraccesca: già aveva avuto agio, il nostro, di seguire ora per ora l'esercizio di un magistero pittorico di singolare potere persuasivo presso i giovani del tempo, e tale ricordo resterà poi sempre, a garanzia di validità, nel suo percorso d'artista e fin nelle opere tarde, che solo per esso in qualche modo si reggono. Un lavoro dunque, questo incunabolo cavedoniano, che con i due freschi dell'Albani fa chiaro spicco sul resto del fregio decorativo, e di cui il Boschetto coglie ottimamente il carattere: 'involuto di ritmi preziosi e di accen-

tuazioni formalistiche'; c'è già insomma, timidetta, ma non troppo, tutta la poetica del Cavedoni a venire, ingenuo, delicato, e brutale ad un tempo. A distanza di circa due anni troviamo, in temperie analoga, gli stessi caratteri dell'affresco Fava nella singolarissima tela del 'Santo Stefano in gloria' (Gall. Estense, Modena)<sup>10</sup> /tavola 20 a/ un'opera che potrà forse non entusiasmare, ma interessante per il suo linguaggio, leggermente tinto di compiaciuto indugio, così complicato di significazioni luministiche e spaziali, di natura non più manieristica e non ancora naturalistica, da fare di quest'opera un testo raro nell'irrequieta Bologna fine secolo. Quel fasciare le forme di un'infinitesima fredda polvere rugiadosa non va esente, mi sembra, da una qualche suggestione cesiana, veicolo di istanze controriformistiche ancora ben vive, in quel momento, fermo restando, s'intende, lo schema carraccesco, del Ludovico, in particolare, della già citata 'Assunzione' di S. Cristina. È di questi anni la decorazione della Cappella Orlandi in San Benedetto<sup>11</sup>, vero atto di fede nella piana poetica emiliana di Ludovico avanti la miglior fase 'luministica'. Difficile datare con sicurezza il quadro dell'altare, col 'Sant'Antonio battuto dai demoni' /tavola 20 b/. Si è tentati di inserire l'episodio nel momento stesso che prepara il ciclo agiografico di S. Michele in Bosco, e non è detto che già le idee non ne circolassero, nella 'stanza' carraccesca, sotto forma di schizzi e improvvisazioni, considerando che l'importanza dei lavori del Chiostro (1604-5) avrà pur richiesto una lunga fase di gestazione. I diavoli che inferiscono sul santone venerando sono parenti stretti di quelli del 'San Giorgio' di Ludovico in San Gregorio, i quali, integri e schietti di forme, presentano molte affinità con gli affreschi del Chiostro; al quale proposito sarà bene non dimenticare l'opinione del Graziani sul 'San Giorgio': 'Io credo che appartenga ai primi anni del '600'<sup>12</sup>. Penso dunque che una datazione 1603/4 possa bene addirsi a questa tela del Cavedoni. La miracolistica di Ludovico ingombra il cielo del paese immerso in serotine brume, di mediatissima origine veneta, calando da parti opposte i delicati angeli vestiti di carminio spento e il Cristo raggiante dal capo, pallido in bianchissimi lini, già di buona pittura d'impasto; e il nostro vien qui provandosi in certi stilismi di linea, che il panno costringono in cadenze semplificate all'estremo, di falda robusta e grave: una sigla d'autenticità e insieme l'origine d'un fare che sarà pur detto la 'maniera grande' di Cavedoni<sup>13</sup>.



Il Chiostro di S. Michele vede Cavedoni applicatissimo ad elaborare gli spunti che proprio, si badi, gli offrivano i lavori del maestro eseguiti qualche tempo prima.

Accanto infatti all'agitazione patetica' (Longhi) che pervade i riquadri di Ludovico, affollati di umanità instabile in un racconto vivo e pungente, ove si toccano gli estremi del manierismo tardo e del protobarocco (restandone tuttavia chiara l'ascendenza parmense, così ben risolta a Palazzo Magnani), si aprono larghe pause cavedoniane, come il 'Ruggero che discorre col Santo Abate'<sup>14</sup>: una prosa intensa, stilata con amoroso compiacimento, ariosa e solenne come in un Guercino dei bei tempi. Come dunque tacere che a Giovan Francesco, allor che stancava gli occhi sulle tele e i freschi carracceschi, dovette dare nel genio codesta maniera di interpretare Ludovico, adducendone la concitazione a riposanti cadenze di falde cromatiche, in nobile eloquio?

A proposito dei freschi del Chiostro la Cikatelli ('Bollettino d'Arte', 1931) afferma esservi stato prima un viaggio a Venezia, dove la visione dei grandi maestri del '500 gli ispirò quei modi che il Malvasia loda, nel colore e nella distribuzione della luce. Oggi non è più possibile giudicare, attraverso le scarse larve superstiti di quella irreparabile rovina che è il ciclo pittorico di S. Michele, se ivi sia da riscontrarsi o meno una traccia di modi veneziani. Già il Tiraboschi accennava ad un viaggio a Venezia dopo la commemorazione della morte di Agostino Carracci, che si tenne nel 1603 dagli 'incamminati'<sup>15</sup>. Direi che l'ipotesi della Cikatelli non è da scartare, rivelando le incisioni del Fabbri qualche schema tintorettesco e qualche tizianesca ampiezza di impaginazione che vanno oltre i modi consueti di Ludovico. Che viaggio veneziano ci sia stato non par dubbio; quando, è meno facile a stabilirsi: certamente prima di quello romano (come del resto vuole il Tiraboschi). Lo dimostrano anche i freschi eseguiti in S. Maria dei Poveri, sicuramente databili 1606/7<sup>16</sup>; ivi la festività sfarzosa di colori e vestimenti testimonia di una conoscenza 'de visu' della nobile pittura veneta e quindi, nella fattispecie, di Paolo Veronese.

1609/10 circa: altro viaggio, altri interrogativi. Un breve passo del Malvasia sottintende problemi grossi e tanti anni di perduta pittura: 'A Guido così piacque il suo bel dipingere a fresco, con così poche tinte, che volle che gli mostrasse il suo modo di operare; anzi sperando d'aver la cupola di Loreto, su Giacomo avea posto il pensiero, e fattolo passar a Roma

allora che pingea la cappella di Monte Cavallo, gli dava trenta scudi il mese, come appare da quel suo libretto. È ben poi vero che quel mese solo vi stette...'<sup>17</sup> Poiché si sa con certezza che l'assegnazione della cupola di Loreto (andata al Pomarancio) è del 1605-6 (il Giustiniani nel suo viaggio d'Europa, passando a Loreto nel 1606 vi trova il Pomarancio già all'opera) mentre i lavori del Reni a Montecavallo cadono sul 1610, è chiaro che il Malvasia, facendo una specie di affrettato riepilogo alla fine della biografia cavedoniana, cita assieme due fatti indipendenti tra loro; letto con un po' di indulgenza, il passo ci presenta semplicemente due segni della stima di Guido, non necessariamente connessi.

Dal colle di S. Michele a Roma cinque anni di intervallo non sono pochi; niente però ci resta del Cavedoni, tranne la decorazione della anzidetta cappella in S. Maria dei Poveri; certo in quel periodo si verifica il distacco di Giacomo dalla 'stanza', come dimostra anche il viaggio romano fatto per lavorare con Guido. Perché mai, nella pattuglia reniana operante a Monte Cavallo, e comprendente i bei nomi di Albani e Lanfranco, unitamente al Campana e ad Antonio Carracci, il Cavedoni non si trovasse a proprio agio, non ci è dato sapere. Basterà tuttavia osservare di quale apertura mentale e capacità assimilativa aveva dato e darà poi prova, continuamente tutt'occhi a cogliere le significazioni più nuove della inquieta pittura di quegli anni, e ancora rammentare, cosa importantissima, la scoperta matrice in Ludovico della sua nascita all'arte, per rendersi conto di come poco potesse dare nel genio al Cavedoni di acconciarsi a dipingere delicati angioletti e leziosette virtù di defilata eleganza, in margine e in accordo alla finissima decorazione di Guido, preziosa di sottili pittoriche alchimie. Quanto dentro gli urgeva si scatena improvviso in quella singolarissima tela che è la 'Cattura di Gesù' (Coll. Del Turco, già a Bologna)<sup>18</sup>, che non saprei pensare eseguita se non dopo il viaggio romano. Non credo che l'armamentario di esteriorità di cui si componeva la pittura pseudo-caravaggesca di Lionello Spada potesse farsi veicolo di citazioni che paion dirette; tanto meno poi vale rifarsi allo Spada per il naturalismo schietto che sorregge le opere databili sul '12, di cui diremo tra poco, di una cultura molto più complessa che le semplici volgarizzazioni di Lionello. Certo però che un quadro come questa 'Cattura' fa l'effetto di un congegno strano e segreto che, messo in moto, non si sa bene dove e come possa fermarsi; dietro l'apparente bonarietà di racconto (la tragedia si è vol-

ta in melodramma) si cela l'insidia che può di momento in momento uccidere la pittura. E giova qui non dimenticare, nato, penso, di questi tempi, un piccolo rame di collezione privata bolognese, un appunto a ricordo del viaggio di Roma; ma tratto, vedi caso, non dalle angelicate forme del Reni di Montecavallo, bensì, puntualmente, dalla 'Crocifissione di S. Pietro' alle Tre Fontane, di ben sette anni avanti, di maniera altrimenti 'cacciata e scura' (Malvasia), come a dire un allettante paradigma di carraccismo e caravaggismo entrambi riformati<sup>19</sup>. Un Cavedoni insomma che di Roma ha attinto le novità più ovvie; morto Annibale nel '9, morto Caravaggio nel '10, essi sono in ispirito più vivi che mai: è proprio sul '10 che si raccolgono le prime congreghe dei caravaggeschi nordici<sup>20</sup>, e il Domenichino e l'Albani e il Reni van perseguendo sull'orme di Annibale l'impossibile struggente intento di dar corpo all'Idea. Di tali peregrini pensieri, diciamolo subito, il Cavedoni dovette afferrare ben poco, tant'è vero che tornato da Roma, anzi fuggitone quasi, con poche idee e confuse, carpìte agli altari caravaggeschi, subito si applica a rimpastarle in casalinghi spiriti<sup>21</sup>.

I quadri della cappella Arrigoni in S. Paolo (1611/13)<sup>22</sup> rappresentano in piena consequenzialità l'esito di ricerche cui la spinta non può essere venuta che dal viaggio romano. Persuasiva ci sembra, aprendosi il secondo decennio, l'immagine di un Cavedoni in vena di scompigliare Bologna ancor tutta carraccesca, per non cercare subito un qualche segno di più attenta e filtrata meditazione, a conferma che una parola nuova sta per dirsi nella discorde concordia delle parlate pittoriche bolognesi, e che l'artista ha trovato la sua strada e per essa realizza infine tutto se stesso. Davanti all'«Adorazione dei pastori» /tavola 21/ l'impressione è che il pittore vi abbia impegnato ogni possibile risorsa per renderne effettivo il movente naturalistico che nella «Cattura di Gesù» sussisteva soltanto come aspirazione, in via di compromesso. Se si pensa alle prove del già citato Lionello, oppure ai bizzarri conati in cui si versava, di tragedia in tragedia (pestilenze, incendi, decapitazioni), colando sangue vinoso tra lividore di carni, l'umor tetro di Lorenzo Garbieri (1580/1654), vien fatto di ammirare, stupendo, la serena ed equilibrata padronanza dei mezzi espressivi che fa di questo quadro un vero inedito, non per Bologna soltanto. Il fondo di cultura veneta, assorbito da Ludovico, ravvivato poi per conoscenza diretta dei grandi maestri, e ancor più evidente nel «pendant» con l'«Adorazione dei Magi», costituisce qui la



vera polpa della pittura, ma di per sé non sarebbe la gran novità, se non fosse celato in quel partito di lume unificante che la sciolta e ricca condotta del pennello coagula in strisce riccioli tocchi di ben nutrita materia: sotto la luce la sensuosa partitura coloristica cristallizza in voluta evidenza di forme. Basta un confronto con l'«Adorazione dei Magi», dipinta da Ludovico nel 1591/92, per rendersi conto (venti intensissimi anni sono trascorsi) che il correggismo giunge ormai in questo Cavedoni come l'ultimo stanco cerchiare innocuo dell'acqua, lasciando intatto il lago tranquillo del certissimo lume: un riflusso, insomma, che ha solo colore di ermo ricordo sentimentale. Troppo scaltrito appare il giuoco di luci, e soprattutto troppo in anticipo su fatti consimili (si cercherebbe invano, in questi primissimi anni, il passaggio ipotetico di un qualche fiammingo 'retour de Rome') che hanno dichiaratamente data più tarda, come il caravaggismo 'di origine accademica' dello Spada nel quadro in S. Domenico (1615), per rifiutare al Cavedoni il merito di una spontanea e diretta adesione alla poetica 'lombarda'. Chè altrimenti non può qualificarsi l'idea che costruisce quei pastori così di spalla, in sicura presa di spazio, non mancando una qualche suggestione dal Savoldo e dal Bassano, ma interamente assorbita in una umanità nobilmente vigorosa, che del gusto bolognese della 'bella' forma serba il ricordo, ma non troppo. Analogo il discorso per la citata «Adorazione dei Magi»: un sentimento insomma che si esprime in forme amplificate, memori del veneto secolo d'oro, mediate per Ludovico e di nuovo riscoperte, con una carica tale di potenziale espressivo da realizzare una umanità pacata ma ben conscia della importanza del proprio esistere. Mi sembra che in due opere il Cavedoni, oltre ad affermare la propria originalità creativa, apra per la pittura bolognese un capitolo, sia pur breve, che non si intitola più a Ludovico e non ancora a Guido: una nobile pausa felice non ignorata, penso, dal Guercino e dal Pesarese.

Per pura induzione stilistica <sup>23</sup> viene a situarsi subito dopo i lavori in S. Paolo il quadro con il «Battesimo di Cristo» (S. Pietro, Modena) dove forse, una volta tanto, per via di irripetibile moto intuitivo, giunge ad avvicinare i modi del Caravaggio, ma filtrati attraverso un'argentata mestizia dell'ombrare che solo hanno certe tele di Orazio Borgianni. Inevitabilmente, attraverso i secoli, le dolorose perdite che troppo spesso insidiano la «materia prima» della storia dell'arte hanno privato questo momento del percorso cavedo-

niano di opere, possiamo con quasi certezza affermarlo, di non comune validità poetica; credo tuttavia non riesca difficile intendere la pittura che il Cavedoni ci propone nel 'S. Alò' del 1614 [*tavola 22*/, sulla scorta dei grandi prototipi tizianeschi. Ripiegato ormai su se stesso il glorioso maestro Ludovico, Cavedoni riafferma autorevolmente la tradizione bolognese della grande pala d'altare, in anticipo su tutti (del '16 è la 'Pietà' della Pinac., del '17 l' 'Assunta' di Genova di Reni; del '15 quelle di S. Domenico dello Spada e del Tiarini, che nel '17 si cimenta nella 'Deposizione', e circa del '16/17 dovrebbe essere la pala di Bruxelles, dove il Guercino mostra di ben conoscere non solo la novità del Reni, ma anche questo importante momento cavedoniano). Se si pensa che proprio di questi tempi lo Schedoni eseguiva la 'Sacra Famiglia' e l' 'Elemosina' (entrambe a Napoli) non sembrerà gratuito assegnare al Cavedoni il posto che gli compete nel crescere della pittura secentesca 'lombarda', offrendone grata certezza il magistero che ha qui creato, nel secondo piano dei giovani chierici, momenti di una pittura non veduta ancora <sup>24</sup>. Non riuscirà allora troppo arduo intendere di dove nasca l'eccezionale fattura della 'Maddalena con il teschio' (Gall. Estense, Modena), che daterei perciò intorno al '15 <sup>25</sup>. Una compiuta maturità espressiva è nel giro ampio delle braccia, conchiuso dall'intreccio delle dita morbide sul teschio asciutto. In levità insueta l'ombra sfiora l'epidermide luminosa d'impasto, e alla carezza quasi fremente il colore di segreti fermenti; una pittura rigorosa di tocco governa l'andamento involuto di quegli occhielli sulla manica a larghi calanchi, in castigata cromia di rossi spenti e marroni: il largo respiro d'esecuzione in tutto ci certifica che qui 'l'aderenza alla pittura veneta del '500 è quanto mai fruttuosa' (Pallucchini); solo infatti lo studio appassionato su Tiziano può rendere ragione di un risultato così alto, che ha tutti i pregi del 'vero Guercino'; e il richiamo al Centese ha ben più di una ragione d'essere, se si osservi come quel partito laterale di luce è conseguente alle ricerche di 'verità' caravaggesca perseguiti dal Cavedoni dopo il '10, ricerche che qui in effetti aderiscono al rigoroso impasto che sostanzia la forma, altrettanto e meglio che nel Guercino a Roma e subito dopo; caravaggesco sì, ma in libertà. Cade qui acconcio un discorso reniano: sento che non tanto della malinconia sottile significata dal lieve volger di capo, in ritmo di classica temperata eleganza, e dell'evidenza che il bianco degli occhi dona alla pupilla assorta vive quest'opera, ma la sicura presa di

spazio e la intensa realizzazione naturalistica calano quella voluta ambiguità che è propria delle creature cristiane e pagane di Guido in una pagina densa di notazioni dal 'vero', a godere come di luce si plasmi la narice sensualmente marcata e come il labbro adombri la fossetta del mento e questo la curva lenta del collo e la gola bianca e palpitante. Ma la poetica presenza di Guido veniva facendosi di momento in momento più incalzante, conturbante quasi, in quel suo andare indagando e svelando una sfera d'interessi cui nessun altro avrebbe osato riandare; allegri, bizzarri talvolta, scoppiettavano allora in Bologna, pur così satura di culte memorie, i fuochi del naturalismo di Roma, alimentati dal vecchio ceppo carraccesco: eppure non altrimenti che a meraviglia ed invidia dei compagni d'arte il pennello del Reni dava fuori creature così fatte da sembrare talora aver già vissuto in antiche tele altra esistenza poetica, ma che sull'ala di una scelta naturalezza rivivevano la loro stagione d'idealità; così tuttavia colorita di melanconia e sospirosa meditazione da riuscire sorprendente interprete dello spirito del tempo, la cui pietistica privata e pubblica accomunava vetusti santoni estatici con Maddalene di non estenuata venustà. Ad un clima siffatto e ad una tale affermazione di persona prima nessuno a Bologna fu in grado di resistere, e ciò valga a parziale consolazione del progressivo lento declinare della tavolozza cavedoniana, che in ricerche di una qualche marcata eleganza non pareggia il vigore degli antichi impasti: e i tanti momenti pur validi della produzione di poi non valgono l'acme del momento naturalistico, rivelatosi il più consono ai suoi mezzi, che il 'S. Alò' e la 'Maddalena' estense rappresentano. Proprio a tali opere deve il Cavedoni il posto autorevole ch'egli occupa nella classe pittorica bolognese del momento<sup>26</sup>, tutto inteso il Reni a dare, nell' 'Aurora Rospigliosi', la misura del suo splendido classicismo, 'oscillante fra la nostalgia sentimentale e la tensione metafisica' (Gnudi). Sorvolando su altri lavori di questi anni, tra cui il notevolissimo 'Re David' dell'Estense<sup>27</sup>, occorre ora affrontare il punto dolente della questione cavedoniana, cioè la datazione dell' 'Ascensione di Cristo' /tavola 24/ fatta per la chiesa di S. Salvatore, con annessa leggenda malvasiana della 'caduta'<sup>28</sup>. Evidente mi sembra la partenza reniana di questa 'macchina', e sorprende che la letteratura non faccia cenno alcuno all' 'Assunta' che Reni eseguì (1617) per S. Ambrogio di Genova. A quella meditazione di Guido sulla tradizione carraccesca parve al Cavedoni potersi facilmente appoggiare per sfo-



ciare ad una pittura che dei modi reniani tenesse una parvenza di melanconica idealità, avviandosi così per quella strada ormai battuta, dietro Guido imperante, da tutta la cultura bolognese. In effetti nessun quadro di Reni poteva meglio certificare la propria estrazione dalla tradizione locale, il che spiega il plauso strappato anche agli avversari d'arte; pur sempre imbevuto di spiriti carracceschi e tenendo presenti le interpretazioni di soggetti analoghi data da Ludovico, il Cavedoni si adopera a colorire d'una qualche raffinata parvenza la sua quadratissima umanità, ma è chiaro che qui s'arresta la possibilità di compromesso tra due poetiche di tanto divario, anche qualitativo. Per cui, se evidenti sono gli inserti dall'«Assunta», lo spirito reniano resta in superficie a torcere curiosamente il collo di quei santoni atteggiati ad un pietismo non proprio genuino, che svingorisce l'antica naturalistica franchezza. Va nel contempo intensificandosi il tono baritonale di quelle mai viste esercitazioni di panneggio, dove il Cavedoni mette tutto se stesso a tradurre in suo proprio sentire lo stile 'piazioso' di Ludovico; e non è che la sua fatica sia priva di coerenza e validità: in quel robustissimo piegare le stoffe, in quell'intersecarsi di linee e piani in teoremi di impossibile soluzione c'è tutta la spregiudicatezza, l'antiaccademismo (che finirà col diventare un'altra accademia nel Cavedoni tardo) di questo irregolare del tempo reniano, che pur guardando avido alle novità di Guido par quasi volere in tali premeditati geometrismi affermare ancor più la propria persona pittorica. Un'opera, isomma, questa «Ascensione», non certo priva di difetti, ma non meritevole della cattiva fama procuratale dalla squalifica malvasiana; spontaneo viene al biografo il collegamento tra la «caduta» dai ponti di S. Salvatore e il rifiuto della pala fatta per la chiesa medesima, ma la soluzione appare troppo semplicistica. Mentre la «caduta», come vedremo, è da porsi dopo il 1623, fondati motivi<sup>29</sup> portano sul '19 l'esecuzione di quest'opera; anche il ricordo dell'«Assunta» di Reni, che poi lasciò Bologna per Genova, fa preferire per l'«Ascensione» del Cavedoni tale data a quella troppo lontana del 1624.

Sicuramente databile (1621)<sup>30</sup> è invece il «Miracolo della Cena» [tavola 25], una delle quattro tele che adornano il coro di «S. Salvatore», di cui una almeno è del Brizzi. Il quadro del Cavedoni eccelle su gli altri per la felicità dei rossi e delle ocre, e lo sbiancare stupendo di quella tovaglia fa da controparte coloristica alla natura morta affettuosamente rivissuta nei particolari, in lucidità di visione, come attraverso la

lente ravvicinante di una immaginaria camera ottica. In quell'indugio sul vero c'è il Cavedoni più genuino, quello che abbiamo visto nell'«Adorazione dei pastori» in San Paolo servirsi di una luce finalmente non più generica, per dare a cose e persone una certezza d'esistere quale a Bologna non s'era veduta ancora. E qui è ben palese il medesimo intento, ma più scoperto, posti di sghembo la sedia e il panchetto a misurare l'ambiente; ivi, protagonista vero della scena, si colloca il «verace finto» di quella tavola imbandita. È un riposare affettuoso sul particolare, nulla sfuggendo a questo poetare di sottigliezze visive, nemmeno la babbuccia che si sfila nel moto irruento; una conferma, insomma, che proprio per via di veridico lume riesce al Cavedoni di animare il ricco impianto coloristico d'origine veneta: per cui non sento del tutto fuor di luogo un richiamo ai modi del cinquecentista Moretto. «Slogatosegli sotto l'altissimo ponte nella chiesa di S. Salvatore nel dipingere i quattro Dottori di Santa Chiesa in certi ornati di stucco a fresco sopra le cappelle...»: così il Malvasia circa la «caduta»<sup>31</sup>. Che un nucleo di verità ci debba pur essere credo necessario ammettere; che poi le circostanze del fatto e le sue conseguenze siano da accogliere «cum grano» è altrettanto necessario. Solo amplificando oltre il vero quell'incidente e aggiungendovi poi le innumerevoli disgrazie famigliari, che in parte sono documentabili, il biografo poteva infatti giustificare il calo pauroso (ma, si badi, non improvviso) della produzione del Cavedoni, che sul 1630 è ormai completamente morto all'arte. L'ultima opera d'impegno che sia rimasta è la «Deposizione» [tavola 26] ora al Santuario di Caravaggio<sup>32</sup>; dopo di che si smarrisce ogni elemento esterno per la datazione dei lavori posteriori, e con esso ogni possibilità di seriare per sola induzione stilistica opere ove di stile v'è solo l'ombra, a meno che tale non voglia considerarsi quel generico modo di impostare un soggetto che si rifà al Cavedoni antico solo per assumerne una vernice compositiva di pacato e aperto discorso, senza rimedio fiaccato dal venir meno dei migliori sensi pittorici<sup>33</sup>. Del resto ben pochi lumi potevano venire dalla contemporanea cultura locale al Cavedoni tardo, carraccesco ad oltranza, nonostante tutto; il Reni sul '40 si estasiava nei paradisi tutt'altro che artificiali della «Maniera argentina», e perciò appunto di segretissima distillazione: una commozione tutta interna, non passibile di compromessi, uno scavare in se stesso a disvelare alfine la forma pura, primigenia, senza «contenuti», che già stava tacita-

mente alla base di tutta la sua precedente storia poetica. Quanto al Quercino, si veda com'è languoroso il suo 'S. Francesco' di S. Giovanni in Monte (1645), a intendere il contraggenio di quella pittura per toni bruni e grigi spenti, ignara delle risorse di felicissima 'argentatura' spiegate da Guido nei quasi monocromi lavori ultimi. Scomparso dunque il Reni, la pittura bolognese tende a segnare il passo, sulla copiosissima rendita carraccesca da Guido innovata; e che vale ormai che il Guercin da Cento prenda stanza entro le mura cittadine? Anche l'Albani, perduta la calibrata fermezza dell' 'Annunciazione dal bell'angelo' (c. 1633) si concede ad un crepuscolarismo senza via d'uscita, reso in generico ombrare che forme e colori avvolge di velature torpenti ('Noli me tangere' ai Servi, 1644); ed è fuori di Bologna che Simone Cantarini, attingendo nuova linfa 'neoveneziana' da 'un viaggio romano che dovette aver luogo fra il '40 e il '45', troverà fiato e lena sufficiente a dar fuori una magnifica 'ripresa di fiamma che durerà, in Bologna, fin sul '60'<sup>34</sup>. È in codesto quadro di quasi senescente cultura che si spegne la vita artistica del Cavedoni, sul finire, già si è detto, del terzo decennio. 'Non era assai cavo ed era troppo sovra terra il fondamento di questa sua mole, onde non fia stupore se non potè sostenersi molto e sì fieramente cadette' (Malvasia). A chiusura di bilancio non ci troviamo d'accordo con il biografo e la sua facile logica del senno di poi, chè ben saldo appare 'il fondamento' del Cavedoni migliore, e degno d'esser sottratto alla polvere del tempo. Nel Cavedoni tardo non è che miserrima cronaca; altri, e primo il Malvasia per tutti, l'ha fatta già, e lamentevole molto, né può qui in alcun modo interessarci.

## NOTE

<sup>1</sup> Il passo si riferisce al primo ventennio del Seicento pittorico bolognese. Traduco dal testo inglese dello scritto di Roberto Longhi riguardante i rapporti del Guercino con il caravaggisino, apparso in 'Art in America' (giugno 1926), XIV.

<sup>2</sup> Decisamente rifiutata dal Longhi in una pagina polemica dei suoi *Momenti della pittura bolognese* ('L'Archiginnasio', 1935, pag. 125).

<sup>3</sup> Per notizie biografiche si veda l'articolo di Amelia Cicatelli in 'Boll. d'Arte' (1931).

<sup>4</sup> Malvasia, *Felsina pittrice* (1841), II, pag. 146.

<sup>5</sup> Così il Malvasia: '...valendosi poi di quel tingere sbrigativo ne' bei freschi in casa dei signori Conti Giovagnoni (ora Monte Matrimonio) nelle figure della volta della sala e del camino (perdute), nel S. Francesco e B. Vergine su per le scale, nell'Ercole che in sì bizzarro scorcio arde sul rogo in una fuga a basso' (Felsina, luogo cit.).



<sup>6</sup> 'Proporzioni' (1948), II, pag. 112 e nota 24.

<sup>7</sup> C. C. Malvasia, *Le pitture di Bologna* (1732), pag. 56.

<sup>8</sup> F. Scannelli, *Il Microcosmo della Pittura* (1657), pag. 343.

<sup>9</sup> Questa opinione è pienamente condivisa dal Dott. Carlo Volpe.

L'unico accenno, tenuissimo invero e tardivo, di un'attività del Cavedoni in Pal. Fava, si legge nel Belvisi (*Elogio del pittore G. C.*, 1819). Parlando del Cavedoni frescante il Belvisi cita: '... i fregi nelle stanze dei Carracci, a confronto del Garbieri e del Brizio', nomi che, con quello del Cavedoni, vanno ottimamente d'accordo con l'accertata presenza dell'Albani ventenne; della stessa leva, infatti, o quasi, sono gli altri giovinotti, nato nel '75 il Brizio, nel '77 Cavedoni, nell'80 Garbieri, e tutti di provatissima fede carraccesca, almeno nei primi anni della loro vita artistica. Spiegheremo allora l'importanza assegnata all'Albani in questi lavori dalla letteratura con il pesare del grande favore goduto dal pittore in vita e dalle sue opere poi: tolti quindi i due riquadri giustamente dal Boschetto riconosciuti all'Albani, gli altri otto riquadri (per tenerci a questa saletta; una sala più grande, contigua a quella del Cesi, ha pure un fregio con storie dell'Eneide, anche queste opera di varie 'mani', da identificare) resterebbero ancora anonimi.

<sup>10</sup> Già in S. Stefano di Sassuolo. Dall'informatissimo cronista locale Cionini (*Teatro ed arte in Sassuolo*, 1902, pag. 366) si apprende che il quadro fu pagato il 29 luglio 1600).

<sup>11</sup> Un documento in data 1º giugno 1598 ci offre un 'post quem' molto prossimo, probabilmente, alla vera data di esecuzione (Arch. di Stato, Demaniale, S. Benedetto, 15/4906). Cfr. A. Cicatelli, luogo cit.

<sup>12</sup> A. Graziani, *Bartolomeo Cesi*, in 'La Critica d'Arte' (XX-XXII), pag. 86.

<sup>13</sup> Mi sembra che il quadro possa offrire possibilità di riscontri per confermare l'ascrizione al Cavedoni dell'affresco Fava.

<sup>14</sup> Si vedano le stampe del Fabbri, su disegno di Gaetano Gandolfi, ne *Il Claustro di S. Michele in Bosco* (1778), di G. P. Zanotti. I pagamenti al Cavedoni finiscono a metà circa del 1605 (Malaguzzi-Valeri, *La Chiesa e il Convento di S. Michele in B.*, 1895, pag. 72).

<sup>15</sup> Nella *Felsina Pittrice* del Malvasia (ediz. 1841, I, pag. 301) si legge una descrizione di Benedetto Morello dei magnifici apparati per le onoranze funebri. Vi si dice tra l'altro: 'La Scoltura, che se ne stava nella stessa guisa, fu fatta da Giacomo Cavedone, fin da fanciullo allevato nella scuola de' Carracci, il quale, col rendersi indefesso nell'operare e con l'esser molto bene avveduto nel conoscer quanto si può in questa professione, è giunto ormai a segno di eminenza fra i suoi eguali'.

<sup>16</sup> Cappella dell'Arte della Seta; giornale per i conti della cappella, pubblicato dal Gualandi in *Memorie originali italiane risguardanti le Belle Arti* (1848), serie I, pag. 139.

<sup>17</sup> Del 'libretto' di cui il Malvasia fa cenno non v'è traccia. Insignificante deve essere stata la partecipazione del Cavedoni ai lavori per Montecavallo. Oltre all'opera del Reni il Malvasia vi distingue: la 'Presentazione' di Tognino (Antonio Carracci), le 'Virtù' del Lanfranchi, i sette puttini dell'Albani (*Felsina*, 1841, II, pag. 16).

Per la questione v. anche: A. Boschetto in 'Proporzioni' (1948), II, pag. 124 e nota 42.

<sup>18</sup> La fotografia è pubblicata dal Bodmer (1940, *Die Zeichnungen des Cavedoni*, 'Die Graph. Künste').

<sup>19</sup> Debbo al Dott. Carlo Volpe la segnalazione dell'opericciola, che non mi è possibile riprodurre, e consento nell'attribuzione al Cavedoni, quello stesso, così gaglioffesco e di 'fronda', della 'Cattura di Gesù'.



25 - G. Cavadoni: 'Miracolo della Cena'



26 - G. Cavedoni: 'Deposizione'





27 a - da Polidoro da Caravaggio: 'Due Sibille'  
Venezia. Accademia, disegno (n. 525)



27 b - Hendrik Goltzius: 'Due Sibille' da Polidoro da Caravaggio  
Incisione, Bartsch 248



28 - Bramantino: 'Angelo Annunziante', disegno

Venezia, Accademia





29 - Bramantino: 'Annunziata' (?), disegno

Venezia, Accademia





30 - Parmigianino: 'Madonna col Bambino, Santi e angeli', disegno

Venezia, Accademia



11 - L. Cambiaso: disegno per la pala ora nel Duomo di Genova Venezia, Accademia (n. 355)









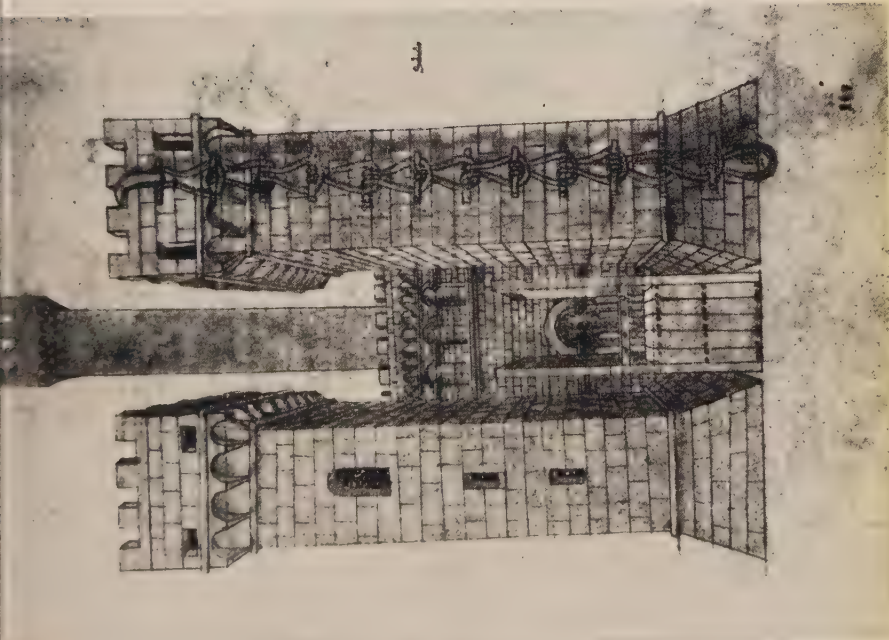
33 a - Scuola lombarda dei primi decenni del '600: 'Martirio di una Santa', disegno (n. 119)  
Venezia, Accademia



33 b - S. Cantarini: 'Madonna col Bambino', disegno (n. 96)  
Venezia, Accademia

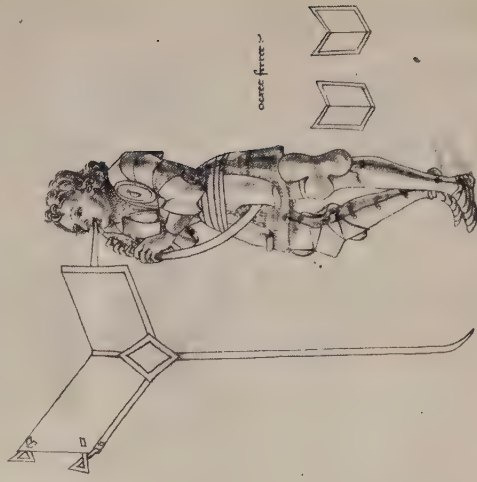
1.





35 a, b - Anonimo fiorentino del '400: disegni dal 'De re militari' del Valturio

De aliorum & florum ordinibus operantibus nobis: namque quodammodo fuisse deinde  
voluerunt. Lactucam quia habet dicta per modum lactis: & ideo  
significat & pulchre esse agnoscenda perinde ut lactem perinde esse.  
Ceterum quia se inueniunt in suis modis multitudine perinde signat. Vnde  
per cito conuenit. Ipsi autem in hunc modum sunt. Capisuliferi  
enimque infundunt. Ceterum potenterque diffundit. Quod hinc  
lactem sine commutatione de Ceteris fieri debet. Sicutum transillat  
operantibus. Ipsi autem acerbis. Si Sulfurum, inque monasterium nunc transtulit  
fuerit. Ipsi autem infundunt. Vnde perinde nunc de peruenit. Alii hinc nos quod  
affertur. Ipsi autem quod deest: quodque si volumus. Sicutum monasterium laborant  
autem scilicet habundantia potenter. ~







(Il quadretto in questione è di proprietà dell'Ing. Franchi - Bologna).  
<sup>20</sup> Cfr.: R. Longhi, *Il Caravaggio e la sua cerchia a Milano* in 'Paragone' (marzo, 1951), pag. 11.

<sup>21</sup> Giova ricordare che Ludovico Carracci, sul '95, nella 'Flagellazione' e 'Coronazione di spine' e poi nella 'Probatina piscina' ('96), tutte nella Pinacoteca bolognese, aveva operato felicemente in termini di palpitante evidenza; sintomo di un avviarsi degli umori locali a concretare aspirazioni già covate, certo, fin nel lontano 'Crocefisso' di Annibale per S. Nicolò e più nell'indicibile 'Battesimo' dello stesso, in S. Gregorio.

<sup>22</sup> v. Cikatelli, luogo cit.

<sup>23</sup> Il troppo ambiguo documento che la Cikatelli pubblica non ci è di aiuto alcuno.

<sup>24</sup> Nel 1946 l'Arslan (*Il concetto di luminismo e la pittura veneta barocca*) rende giustizia al Cavedoni, accostandolo, non senza qualche forzatura, al Bononi e allo Schedoni come partecipe di quei moti d'anticipo della pittura di tocco che nei primi autentici barocchi troverà la sua piena formulazione, non senza essere passata, per restare in campo emiliano, per il giovane 'vero Guercino'. Ma già il Pevsner (1928) aveva notato l'importanza dei tre artisti ai fini di una comprensione piena di questo momento, da allargarsi dall'ambito provinciale a quello regionale e più; l'Arslan, a partire dal periodo aureo di Ludovico, che egli localizza nell'ultimo decennio del '500, segue sommariamente le fila di un crescendo tuttora più intuito che conosciuto in sequenze cronologiche di una qualche validità: un tentativo quindi di riaprire un dialogo già verificatosi di fatto, e perdutosi poi per via con molte delle opere che lo animarono.

<sup>25</sup> Proviene da S. Stefano di Sassuolo (Cionini, luogo cit.). È riprodotta dal Pallucchini nel suo catalogo dell'Estense (1945).

<sup>26</sup> Quanto importi alla comprensione del momento storico una restituzione del curriculum cavedoniano lascia intendere l'Arcangeli ('Paragone', luglio 1950) quando parla di uno 'stile grande 1610-20 in uso a Bologna tra Reni e Cavedoni'.

<sup>27</sup> foto in: R. Pallucchini, *I dipinti della Gall. Estense di Modena* (1945).

<sup>28</sup> Tutto fa credere che il Vedriani (*Raccolta dei pittori... modonesi più celebri*, 1662, p. 121) si riferisse a questo quadro allorché affermava: 'Si tiene ancora in gran stima un'ancona molto grande... nel dormitorio de' Padri Carmelitani a S. Martino maggiore, piena di molti santi, le teste de' quali sono lodate sopra modo'; ove, si badi, il giudizio è positivo, ché quel 'sopra modo' va d'accordo con le lodi tributate alle sue opere citate subito dopo: 'Dell'istessa sufficienza è una tavola etc..., tutte molto perfette'. Di diverso parere sembra il Malvasia (luogo cit.) che la inserisce in un elenco di opere a suo vedere fallite o quasi 'L'Ascensione del Signore, così mal fatta (che però la vollero i RR. Canonici di S. Salvatore), comprata da' RR.PP. di S. Martino e appesa a un Dormitorio', Presso i detti padri troviamo: (Ms. Orlandi; Ecclesiae et Conventus PP. Carmelitanorum S. Martini M. Monumenta a Fr. P. A. O. collecta anno 1723-Ms B. C. 100) 'Ascensio D. N. Iesu Christi... depicta anno 1624 est opus Iacobi Cavedoni... Haec tabula SS.mi Salvatoris ecclesiae inservire debebat, sed quia patribus illis non placuit, a nostris empta, etc...' La data 1624 è in contraddizione con quanto afferma G. C. Trombelli (*Memorie storiche concernenti... S. Salvatore*, 1752, p. 81) che cioè, non essendo piaciuta, l'opera del Cavedoni fu sostituita da una di Reni di analogo soggetto; infatti i pagamenti per il Reni (certamente un Gessi su disegno di Guido: cfr. la *Felsina*, 1841, II, p. 25) vanno dall'ottobre

al dicembre 1620 (Arch. St. d. Arte, VII, p. 369), dal che si ricava che la tela del Cavedoni venne eseguita prima del '20. Quel 1624 del ms. Orlandi dovrà quindi pensarsi come data d'acquisto da parte dei Padri di S. Martino e non come data d'esecuzione. (D'altra parte non si può pensarla eseguita per un altare laterale, essendo la tela centinata, certamente sin dall'origine, mentre avrebbe dovuto essere rettangolare; tali furono infatti gli 'ornati', portati in chiesa nell'aprile del 1624, e quindi già da tempo ordinati. Cfr. *Arch. di Stato*. S. Salvatore, 221/2668. Nota delle spese etc...). L'opera si trova tuttora, arrotolata, presso i Padri di S. Martino, in condizioni precarie. Evidentissimi inoltre grossolani ritocchi, specie nella parte bassa di sinistra. La mano destra del Cristo è del tutto, malamente, rifatta.

<sup>29</sup> V. nota precedente.

<sup>30</sup> *Arch. di Stato, Demaniale, S. Salvatore*. Nota delle spese etc.

<sup>31</sup> Un'eco, forse, della disavventura, si raccoglie dalla Nota delle spese della Fabbrica: 'a di 3 aprile 1624... riffare il ponte caduto delli scultori...' (lavoravano a due statue nella capp. di S. Paolo, sulla quale il Cavedoni frescò uno dei Dottori di S. Chiesa. Nella stessa cappella è pure del Cavedoni la testa di S. Paolo dipinta nella cimasa dell'ancona del Garofalo).

<sup>32</sup> Lo schema compositivo è ad evidenza annibalesco; si confronti il quadro a Dulwich (n. 265) dello stesso soggetto, attribuito ad Annibale.

<sup>33</sup> Per un quadro più completo dell'attività del Cavedoni, con particolare riguardo alla sua opera di frescante, sono da ricordare, oltre ai citati affreschi di casa Giovagnoni e di S. Maria dei Poveri, quelli della cappella Orlandi in S. Benedetto (Dio Padre; Carità; due Virtù; 1599 c.), della capp. Arrigoni in S. Paolo (Fuga in Egitto; Gesù fra i Dottori; Presentazione al tempio: 1612/13), il 'Salvatore' frescato nella sagrestia di S. Salvatore (1614), gli affreschi dell'Oratorio di S. Rocco (La Paziienza; S. Rocco e Gottardo: 1616 c.) [*tavola 23*] e quelli della capp. Bavosi in S. Giacomo (Profeti ed Angeli), nonché i quattro Dottori della Chiesa in S. Salvatore (1623) e il 'Geremia profeta' di Casa Donzelli. Databile prima del '20 la tela in S. Giacomo col 'Cristo che appare al Beato Giovanni', e prima del '25 le tre della capp. Fabretti in S. Paolo (Nascita del Battista - Battesimo di Cristo - Sepoltura del Battista). Altre opere certe del Cavedoni: 'Il Beato Riniero sana gli appestati' (Oratorio della Vita); due 'Miracoli di S. Alò' (S. Maria dei Poveri); quattro 'Profeti'; (S. Benedetto); 'Davide Profeta' (S. Salvatore); 'S. Stefano' (S. Maria Labarum Coeli); 'S. Francesco orante' (Osservanza); 'Martirio di S. Pietro Martire' (Caselle di Crevalcore); 'S. Francesco Saverio predicante' (S. Agata - Imola). A questo catalogo vanno aggiunti la 'Negazione di Pietro', una 'Maddalena' e un 'Apostolo', tutti nella Gall. Bargellini.

<sup>34</sup> F. Arcangeli, 'Paragone' (luglio 1950), pag. 42.

## ANTOLOGIA DI ARTISTI:

### *Miscellanea di disegni a Venezia.*

La parte meno nota della collezione di disegni delle Gallerie dell'Accademia di Venezia — di per sé, eccezion fatta per alcuni pezzi celebri, scarsamente studiata<sup>1</sup> — è senza



dubbio quella costituita dal gruppo assai numeroso di disegni del Cinque e Seicento, prevalentemente di artisti dell'Italia settentrionale, e molto spesso lombardi. L'intera raccolta ha del resto il pregio non indifferente, presa nel suo insieme, di offrire una immagine degli interessi di un personaggio abbastanza notevole, al passaggio fra il sec. XVIII e il XIX: poiché una valutazione del significato di Giuseppe Bossi nella storia della cultura non potrà esaurirsi nell'esame dei suoi studi su Leonardo, sul Bambaia ecc., né tanto meno dei suoi trascorsi di scapigliatura preromantica, forse da cercare più nei suoi poco noti anni romani che non nelle più calcolate manifestazioni dell'aulico periodo milanese, ma dovrà certamente tenere il massimo conto del come quei suoi interessi storici e critici si concretassero nelle opere d'arte da lui raccolte, permettendo, nel caso dei disegni di Venezia, che provengono dalla sua eredità, una ricostruzione precisa della cultura di quegli anni in un determinato ambiente. A parte il valore di ciascun pezzo, che potrà essere via via individuato e riconosciuto, l'intera collezione va considerata come problema unitario — per molti versi addirittura inquietante —, dove spesso la soluzione trovata ad una singola domanda può indicare il bandolo di altre aggrovigliate matasse. Per ricordare la più intricata: il 'libretto di Raffaello', da inquadrarsi nella luce particolare degli interessi storico-eruditi dei primi anni dell'Ottocento, per quanto di esecuzione molto probabilmente un po' anteriore, e forse da inserire in una serie di simili tentativi, che non escluderei conducessero tutti ad una unica fonte, da ricercare con una indagine quasi da 'detective'<sup>2</sup>.

Per ora, tornerà sempre utile, credo, presentare alcuni pezzi rimasti ignoti, e commentarne qualcun altro più conosciuto. A cominciare da quelle 'Due Sibille', a sanguigna, che hanno avuto ripetutamente l'onore di essere addirittura accollate a Sebastiano del Piombo, anzi di essere chiamate in causa per dimostrare una volta di più l'inclinazione mentale di lui nei primi anni di Roma (la figurina femminile sul verso del foglio sarebbe segno del suo continuo studiare l'antico), ma che l'incisione di Hendrik Goltzius dichiara in tutte lettere invenzione di Polidoro 'Romae extra Portam Sancti Angeli' /tavv. 27a, b/, e che un esame anche rapido della fiacchissima esecuzione basta a far immediatamente espungere dal catalogo di Sebastiano, non so se per aggiudicarle proprio a quello del Golzio stesso, o, peggio, per abbassarle a calco dalla sua incisione<sup>3</sup>.

Miscellanea  
di disegni  
a Venezia

Ai già noti disegni del Bramantino della collezione del Bossi è invece da aggiungere senz'altro questo 'Angelo annunciante' /tav. 28/, cui del resto lo attribuiscono sia la vecchia scritta, sia l'inventario del 1870. Esso è rimasto, a quanto so, sconosciuto alla letteratura su Bramantino, e non ne trovo traccia neanche nel recente libro del Suida. Bramantino tardo, di una larghezza quasi sublime, di una trascuratezza grandiosa e patetica nelle sfilacciate del pennello, carico di biacca, sulla carta scura. La figura di 'Annunciata' /tav. 29/, che sembrerebbe fare riscontro all'Angelo, (come riteneva, certo, anche il collezionista che scrisse il nome del pittore in margine ai due fogli) nel gesto inconsueto, che è quello caratteristico dell'oratoria, pare addirittura una studio da una statua classica. Né è sicuro che di una Annunciata si tratti — per quanto l'idea di una Vergine simile ad una Vestale quadri bene con l'aspirazione di inaudita maestà di Bramantino estremo —, e, per di più, del 'pendant' dell'Angelo, per alcune lievi differenze di proporzioni di una figura rispetto all'altra, e per la qualità della carta, simile ma non identica. Comunque, i due pezzi si pongono senza esitazione accanto ad altri dell'Ambrosiana (cfr. W. Suida, *Bramante pittore e il Bramantino*, figg. 187 188) <sup>4</sup>.

È sfuggita all'attenzione degli autori dei numerosi studi sul Parmigianino susseguitisi negli ultimi anni — che non l'hanno mai accettata né rifiutata, evidentemente non conoscendola — una 'Madonna col Bambino, San Girolamo, San Francesco e Angeli' /tav. 30/, a delicatissima sanguigna, che direi del tempo della 'Sacra Famiglia' Doria; essa ripropone a mo' d'esempio una deformazione ottica — ottenuta evidentemente col solito mezzo dell'immagine riflessa nello specchio — che mira ad un effetto di rilievo stereoscopico, in un desiderio di 'far vero' pronto, com'è noto, a sfociare nel più acuto irrealismo, o a sembrare penosa deformità fisica (il braccio dell'Antea: cfr. F. Bologna in 'Paragone', 73), e infine ad eccitare come ambigua incongruità <sup>5</sup>.

Anche se non sarà il foglio mandato in amichevole scambio a Giulio Clovio (e la notizia di questo contatto, ricordato dal Soprani, è una conferma di certi rapporti con un ambiente manieristico alcuni nessi del quale sono stati recentemente suggeriti, dallo stesso Bologna), mi sembra che, nella serie di disegni di Luca Cambiaso che si trovano nella collezione, questo /tav. 31/ sia certamente il più eccezionale, non ancora ristampato secondo la formula del suo

'cubismo', ma animato da un chiaroscuro più mobile, fra-stagliato. È un'idea per la pala con i Santi Giovanni Battista, Benedetto e Luca già nella cappella Spinola in Santa Caterina e ora nella cappella Lercari del Duomo di Genova, secondo il Soprani-Ratti (*Vite*, tomo I, pp. 84-85) del '59, con notevoli varianti e con l'aggiunta del committente ingnocchiato, sullo sfondo di un paesaggio di rovine classiche, diverse da quelle della pala eseguita<sup>6</sup>.

Dal novero dei disegni veneti fu espunto a suo tempo, da E. Tietze-Conrat (*Über einige lombardische, nicht venezianische Zeichnungen*, in 'La Critica d'Arte', III, 1938, pp. 68-69, fig. 32) un foglio che il catalogo dell'Albertina di Vienna aveva attribuito al Tintoretto. Una volta ricondottolo al Morazzone, mi sembra giusto accostarvi anche questo 'Profeta' [*tav. 32*], certamente studio per la stessa serie di figure<sup>7</sup>. E giacché il discorso cade qui, perché non indicare, fra Giulio Cesare Procaccini e Morazzone, con singolare anticipazione di Francesco del Cairo, anche una singolare scena di 'Martirio di una Santa' [*tav. 33 a*], per ora assegnata a 'scuola del Tintoretto', ma già riconosciuta di scuola del '600 (veneta) dal Moschini, nel citato articolo<sup>8</sup>.

Tra i molti disegni bolognesi (ricordo, fra gli altri, il foglio con due studi di cinghiale — n. 118 —: porta una vecchia attribuzione morelliana a Tiziano, di recente riconfermata, sebbene in tono un poco dubitativo, dal Morassi ['Arte Veneta', VIII, 1954, p. 189, nota 4 e fig. 204], ma è cosa carraccesca), potrà infine invogliare ad un più ampio discorso su Cantarini disegnatore, argomento toccato poco fa con finezza da Otto Kurz nell'introduzione ai suoi *Bolognese Drawings at Windsor Castle*, ma forse meritevole di un ulteriore approfondimento, nel gruppo di altri disegni suoi nella raccolta del Bossi, questa 'Madonna col Bambino' [*tav. 33 b*]: una delle sue più memorabili, dove il tratto dolce ma netto fa davvero presagire Watteau<sup>9</sup>.

Ilaria Toesca

#### NOTE

<sup>1</sup> A parte la vastissima bibliografia relativa al gruppo di 'Leonardo e leonardeschi', al 'libretto di Raffaello', e ad un certo numero di altri fogli, relativamente assai pochi rispetto a tutta la collezione (comprendente circa duemila numeri), gli unici tre studi più recenti dedicati ai disegni delle Gallerie di Venezia sono un articolo di C. Loeser (*Note intorno ai disegni conservati nella R. Galleria di Venezia*, in 'Rassegna d'Arte' III, 1903, p. 177), il volumetto di G. Fogolari (*I disegni delle R. Gallerie dell'Accademia*, Milano, 1913) e l'articolo di V. Moschini (*Disegni del tardo*



*Miscellanea* '500 e del '600 all'Accademia di Venezia, in 'Bollettino d'Arte', 1931, p. 70).  
*di disegni* Quest'ultimo saggio, nelle prime frasi, rispecchia ancora la situazione  
*a Venezia* attuale della raccolta, che è ora in via di riordinamento e di catalogazione.

<sup>2</sup> È singolare che parecchi disegni, sia nel 'libretto di Raffaello', sia nel resto della collezione, siano evidenti 'pastiches' o copie da incisioni o nielli del Quattrocento e del primo Cinquecento. Quanto alla storia dei singoli pezzi, essa è per lo più difficilmente ricostruibile oltre il Bossi, perché quasi nessun disegno porta timbri di collezioni. Particolari incognite temo offrano, riguardo all'autenticità, anche molti dei numerosi disegni attribuiti a Cesare da Sesto e scuola, e in genere accettati per buoni.

<sup>3</sup> Il foglio, che nell'inventario manoscritto dei disegni dell'Accademia (1870) è attribuito proprio a Polidoro da Caravaggio, fu pubblicato per primo da O. Fischel (*A new approach to Sebastiano del Piombo as a draughtsman*, in *Old Master Drawings*, 1939-40, XIV, p. 28, tavv. 19-20): la figura sul verso sarebbe uno studio dall'antico; il profilo della Sibilla col rotulo sarebbe da paragonare con quello delle Sante della pala di San Giovanni Crisostomo; gli studi di piedi, a penna, sul verso, avrebbero relazioni con altri dipinti di Sebastiano: ma qui il Fischel stesso non si sente più tanto sicuro dell'attribuzione, e in realtà si tratta di studi abbastanza rozzi. La figurina 'dall'antico' sul verso non è, come ritiene il Dussler (*Sebastiano del Piombo*, Basilea, 1942, pp. 177-8, nn. 175, e p. 93) una Flora, ma, per quello che ancora se ne vede, una flautista. L'incisione di Goltzius, notoriamente interessato a Polidoro durante il suo viaggio a Roma nel 1592, ha (B. 248, Hirschmann 304) la dicitura: 'Duae Sybillae Romae extra portam Sancti Angeli a Polidoro quodam depictae et lucide et subombre [cioè: a chiaroscuro] nunc recens ab H. Goltzio ibidem effigatae et chalcographa arte sculptae'. Stranamente, e ciò avvalora l'ipotesi che il disegno sia un calco dalla stampa, incisione e disegno hanno dimensioni quasi uguali (incisione: 243×168; disegno: 245×185). Data la bassissima qualità del disegno, è da escludere che si tratti di uno studio di Sebastiano da Polidoro, e, credo, perfino dell'olandese. Il disegno, accettato dal Pallucchini nella sua monografia di 'Sebastian Viniziano' (1944), pp. 80 e 179, non figura negli elenchi dei Tietze.

<sup>4</sup> L'Angelo (n. 648) misura mm. 410×219, e nelle schede compilate verso il 1910 è detto 'copia del sec. XVII da Bramantino', forse per l'eccessiva diffidenza verso il materiale proveniente dal Bossi. L'Annunciata (n. 1153) misura 380×195, ed è classificata come 'attribuita al Bramantino'. Ambedue sono su grossa carta verdastra molto scura, a gesso nero rialzato di biacca.

<sup>5</sup> Il disegno (n. 378), a sanguigna su carta bianca, misura mm. 190×156. Due scritte antiche: 'Parmesan'. Attribuito da inventario e schede a Parmigianino. Esiste anche una vecchia foto Naja con la stessa attribuzione.

<sup>6</sup> Il disegno, a penna su carta bianca, misura mm. 335×231, ed è attribuito a L. Cambiaso.

<sup>7</sup> Il disegno (n. 353), a carbone su carta grigio-azzurra, misura mm. 405×210; sul verso, altri due schizzi di mezze figure. È attribuito a scuola lombarda.

<sup>8</sup> Il disegno (n. 119), a pennello e seppia su carta bianca, misura mm. 222×195. Sul verso ci sono scritte antiche, certo più antiche del disegno (vi compare la data 1573, e il nome di una Cecilia Procaccini; sono conti di granaglie ecc.).

<sup>9</sup> Il disegno (n. 96), a carboncino e sanguigna, rialzato di bianco, su carta grigia chiara, misura mm. 263 × 215. La figura del Bambino è riportata (cioè tagliata ed incollata) da un altro disegno. Sul verso, tre profili di giovanetto. Attribuito a scuola veneta del Settecento. Scritta vecchia: 'Barocchi'. Il gruppo di disegni del Cantarini è, come ho detto, abbastanza cospicuo e di alta qualità. *Miscellanea di disegni a Venezia*

## APPUNTI

### *Un codice inedito del Valturio.*

Il problema offerto dal curioso intrico di pareri discordi e spesso immotivati addensatosi intorno alle incisioni della prima edizione (1472) del *De re militari* di Roberto Valturio ed alla serie di manoscritti illustrati ad essa connessi fu chiarito in parte già parecchi anni fa, con grande abbondanza di documentazione, da Erla Rodakiewicz (*The Editio Princeps of Roberto Valturio's De Re Militari in relation to the Dresden and Munich Manuscripts*, in *Maso Finiguerra*, V, 1940, saggio cui si rimanda per la precedente bibliografia). Essa stabilì che le incisioni dell'edizione di Verona, un tempo attribuite addirittura a Matteo de' Pasti, e poi anche, con maggiori apparenze di probabilità, a Fra Giocondo, non derivano, come sarebbe sembrato ovvio, dalla tradizione manoscritta — cioè, in particolare, dai due noti codici di Dresda e di Monaco —, ma che anzi si tratta esattamente del contrario: le miniature dei due manoscritti hanno per modello la prima a stampa, fatto culturalmente così significativo da non aver bisogno di commento, ma da dover essere sottolineato anche più di quanto non lo sia stato fin qui. Eliminato il caso specifico delle relazioni fra i codici detti e la prima edizione, restava, e resta tuttavia aperta la questione del comune prototipo, nonché dell'origine di tutta la serie delle numerose illustrazioni. L'opera del Valturio ha continuato, frattanto, ad interessare gli studiosi da vari punti di vista<sup>1</sup>, anche se per ora non si è arrivati ad uno studio approfondito su quello che già si è intuito essere il punto di maggiore portata storica: la probabile trasmissione, cioè, attraverso i manoscritti illustrati bizantini, di schemi di macchine da guerra risalenti all'antichità classica. Conseguenze inaspettate ne potrebbero venire anche per i temi

<sup>1</sup> A. Campana, *Due note su Roberto Valturio*, in *Studi riminesi e bibliografici in onore di Carlo Lucchesi* (1952).

Un codice  
inedito  
del Valturio

più dibattuti, da Francesco di Giorgio a Leonardo. Ritengo, comunque, non inutile aggiungere alla lista di 21 manoscritti conosciuti dell'opera del Valturio un altro codice, rimasto fino ad ora inosservato. È il Reginense Latino 1946, della Biblioteca Vaticana<sup>1</sup>, che in questa sede può interessare soprattutto per i bei disegni di figura, a penna, che animano talvolta i disegni di macchine, e che hanno un loro valore a sé, benché naturalmente si conformino agli schemi iconografici di tutte le illustrazioni del *De re militari*. Il volume non porta segni di appartenenza, né altre note che ne indichino l'origine, ma si tratta evidentemente di un esemplare di lusso, come dimostra la grande accuratezza della bellissima scrittura umanistica, la qualità della pergamena, l'uso frequente dell'oro. Il frontespizio è miniato con una incorniciatura del solito tipo umanistico, da mano piuttosto rozza, forse napoletana. Toscani invece, e fiorentini (benché, per non più di un momento, qualche figura come quella a p. 176 /tavola 34/, possa far pensare a Francesco di Giorgio) i disegni, che nelle architetture relative ai progetti di macchine si differenziano abbastanza notevolmente dall'edizione del 1472 e dalle successive, e anche, per quanto mi è stato possibile controllare, dagli altri manoscritti /tavola 35 a/. Il nuovo codice appartiene sicuramente al gruppo detto 'primitivo' dalla Rodakiewicz; la dedica contiene infatti l'epiteto 'domitor gentium' riferito a Sigismondo Malatesta, e le diciture delle figure non sono spropositate; esso non è datato e non ha nessuna di quelle appendici finali (carmi laudatori, epistole al Valturio ecc.) che si trovano in altri manoscritti. Per quanto mi è dato vedere, il codice Reginense ha strettissima somiglianza, nelle illustrazioni, con il Can. Lat. 185 di Oxford (cfr. tavola 35 b e Rodakiewicz fig. 40; tavola 36 e O. Pächt, *Italian Illuminated Manuscripts*, Catalogue of an Exhibition held in the Bodleian Library, Oxford, 1948, pl. XV), dal quale si distacca di molto per la qualità tanto più elevata del disegno, agevolmente collocabile nel settimo decennio del sec. XV, anche se non altrettanto agevolmente attribuibile ad una persona determinata, comunque dell'ambiente dei disinvolti maestri di una specie di 'koiné' pollaiolesca.

Ilaria Toesca

<sup>1</sup> Il codice è di cc. 213, misura cm. 39 × 25; lo stemma sul frontespizio è lasciato in bianco.



*La cappella dei Pazzi e Civita Castellana.*

Il rapporto tra la fronte della Cappella dei Pazzi e il portico di Civita Castellana, sottolineato dal Toesca nella sua *Storia*, è divenuto nella continua ripetizione manualistica un luogo così comune e naturale da perdersi del tutto il senso delle molte implicazioni che il fatto comportava.

È nota la prospettiva storica in cui il Brunelleschi considerava le età passate. 'Diede molta opera alle cose di Dante, le quali furono da lui bene intese circa i siti e le misure' (Vasari): iniziò cioè quella verifica tecnica-figurativa, che occupò in seguito gli artisti sino al 'Dante Vallicelliano' (studi di ottica, ricostruzione razionale e verisimile dei luoghi e degli accidenti naturali) e sino ai momenti estremi del manierismo, delle grandi novità dantesche di percezione fisica e di interpretazione razionalistica del visibile che avevano avuto così scarsa eco nell'arte trecentesca. Un punto da ricordarsi, questo di un preciso interesse 'aristotelico', di fronte alla prevalente interpretazione 'platonica' dell'architettura brunelleschiana. Inoltre ricercò nella storia passata la continuità di quella architettura che era 'dichinata' 'dichinando lo 'mperio', e ritrovò negli architetti romanici, ch'egli, come è noto, scambiò per carolingi, 'qualche cosetta di riflesso dello splendore di quelli antichi edificj di Roma' (Vita attr. al Manetti). Le costruzioni che il biografo citava erano però fiorentine: San Pietro Scheraggio, Santo Apostolo (non si riteneva né romanico né carolingio il 'bel San Giovanni' che era piaciuto a Dante); che il Brunelleschi potesse poi essere anche interessato alle architetture romaniche del Lazio non è da escludere, sebbene egli dovesse avvertire come quest'ultime stessero su di un piano diverso.

Innanzitutto, andando a Roma a vedere 'dove sono le sculture buone', a studiare 'el modo del murare degli antichi et le loro simmetrie', pensando di 'ritrovare il modo de' murari eccellenti e di grand'artificio degli antichi, e le loro proporzioni musicali', tanto più dovevano sembrargli, al confronto con i ruderi insigni, 'per la poca pratica non molto periti' 'gli architetti delle regioni romane e de' pontefici', per prenderli come modelli (ammesso, poi, ch'egli abbia realmente riconosciuto l'attività di quei maestri a Roma e che questi, secondo il biografo condotti da Carlo Magno a Firenze perché edificassero gli edifici romanici che sappiamo, non siano soltanto una figura mitica, necessaria per giustifi-

*La cappella dei Pazzi e Civita Castellana* care con una trasmigrazione la presenza di costruzioni 'neo-romane' nella Firenze medievale).

Ma specialmente doveva complicare la possibilità di riferimenti diretti l'essere i monumenti del classicismo medievale romano più programmatici e intenzionali che non concretamente realizzati in una particolare tecnica costruttiva: emblemi della *renovatio Romae*, ma non monumenti di un reale rinnovamento della pratica edilizia.

A questa categoria di monumenti appartiene appunto il portico di Civita Castellana. L'effetto di questa costruzione è del tutto emozionale ed emblematico, non strutturale. Soltanto nella veduta frontale l'arco appare in tutta la sua 'antica' imponenza, poiché basta scostarsi di poco per accorgersi che esso consiste unicamente di due dimensioni, come uno schermo sottile, e non è unito alla facciata della chiesa da una volta, come ci saremmo aspettati. L'assoluta indipendenza dell'arco del portico dalla chiesa ci sembra importante per due ordini di motivi: perché ci conferma l'assenza di preoccupazioni costruttive nei suoi architetti e la loro concezione dello spazio come giustapposizione di entità corporee; e perché ci aiuta a comprendere meglio che cosa effettivamente questa costruzione voglia 'rappresentare', secondo i termini di una architettura che non ritiene di essere in ogni monumento perfettamente conclusa e autonoma, ma che consapevolmente si propone di seguire determinati schemi iconografici (v. R. Krautheimer, *Introduction to an 'Iconography of Mediaeval Architecture'*, in *Journ. of the Warburg and Courtauld Inst.*, 1942, p. 1 e ss.).

È stato osservato molto giustamente che l'aspetto di quell'arco è 'solenne, trionfale'. Pensiamo che si possa dire anche di più, e cioè che esso è stato costruito perché fosse davvero un *arco trionfale*.

L'aquila che stringe con gli artigli la folgore, al sommo della porta d'ingresso della chiesa, ci sembra il simbolo chiave dell'intero complesso. Che essa sia di imitazione classica non può essere messo in dubbio, né è qui per puro ornamento. Già da tempo l'aquila era divenuto simbolo del potere: dagli Ottoniani in poi, è spesso l'aquila antica che sostituisce il giglio sullo scettro imperiale (v. P. E. Schramm, *Die deutsch. Kaiser u. Kön. in Bilder ihr. Zeit*, Lipsia 1928, p. 93 e p. 120). Ma ancora si deve ricordare che lo stesso simbolo non era ignoto agli archi trionfali antichi (arco dei Sergii a Pola): in particolare aveva una funzione dominante nell'arco di Tito, uno dei monumenti più imponenti della

antica Roma, e dedicato a un imperatore su cui la speculazione medievale non mancò di esercitare i propri tentativi di reinterpretazione cristiana. Anzi per una singolare coincidenza — cui non si vuole dare qui valore probante, naturalmente — nel secolo dodicesimo troviamo una identificazione dell'aquila come simbolo della resurrezione (così Adamo di San Vittore interpretava i simboli degli Evangelisti: 'Natus homo declaratur — Vitulus sacrificatur — Leo mortem depraedatur — Sed ascendit aquila'; cfr. Kallenbach in *Reallex. d. deutsch. Kunstgesch.*, p. 174) che corrisponde abbastanza al significato antico di apoteosi che appunto nell'arco di Tito aveva una delle sue manifestazioni di più impressionante evidenza (v. K. Lehmann-Hartleben, *L'arco di Tito*, in 'Bull. della Comm. Archeol. Comunale di Roma', 1934). Con l'indifferenza verso la imitazione precisa di una data forma architettonica che caratterizza il metodo medioevale di concepire la 'copia' di una architettura (v. Krautheimer, *op. cit.*, p. 6), sembra che l'aquila sia stata sospinta, dalla posizione che probabilmente doveva occupare nella volta del prototipo — che non sarà stato certamente l'arco di Tito, poiché ivi la iconografia dell'aquila è del tutto diversa da quella che si riscontra a Civita Castellana —, sulla facciata della chiesa. L'abitudine dello spettatore medioevale a cogliere singolarmente i vari elementi di un insieme compositivo e di addizionarli tra loro (cfr. Krautheimer, in 'Art. Bull.', 1941, p. 180: 'the spectator sees a pair of column and an arch, he sees one figure and then the next one; he does not really traverse the distance between the solids, he just ignores it') doveva rendere inavvertibile la scomposizione e chiaramente 'leggibile' il complesso architettonico, unificandolo. In quanto alla composizione dell'arco antico — sia che si trattasse di desumerla da un modello preciso (si sa così poco di tanti archi trionfali scomparsi!), sia che si dovesse derivarla da un'idea complessiva generica — sembra che Iacopo e Cosma abbiano voluto accoglierne, in una trattazione di insieme tanto diversa da quella originaria, soltanto alcuni tratti essenziali che essi identificavano nella intavolatura orizzontale, nell'unione di questa con due lesene, o semicolonne, che superano il sommo dell'arco, nella impostazione di questo su due robusti pilastri. Anche l'unione della curva dell'arco al fregio attraverso la chiave di volta scolpita con una raffigurazione (nel nostro caso, l'agnello, che, si noti, era con l'aquila considerato animale *solare*, simbolo di Dio e della resurre-



La cappella  
dei Pazzi  
e Civita  
Castellana

zione) trovava una corrispondenza in numerosi archi antichi. Così la sovrapposizione di due piani (per una documentazione fotografica, v. Mansuelli, in 'Arch. Esp. de Arqueologia', 1954). In monumenti romani più tardi, ad esempio nel magnifico portale della attuale chiesa di Sant'Antonio Abbate (1269), ritornerà lo stesso motivo delle due colonnine o lesene che congiungono la terminazione orizzontale della costruzione con le spalle dell'arco.

È stato bene ricostruito, dallo Hülsen (*Festschr. zu O. Hirschfelds 60. Geburtstag*, 1903), il particolare interesse che a partire dal nono secolo sorse verso questo tipico monumento romano. Fu allora che apparve la definizione di 'arcus triumphalis' dell'*arcus maior* che nelle basiliche paleocristiane, e in quelle carolineghe erette ad imitazione di esse (cfr. Krautheimer, in 'Art Bulletin', 1942), separava il transetto dalla navata; e, del resto, anche il termine di 'arco trionfale' che noi oggi correntemente adoperiamo è un termine medievale, che troviamo verso il 1150 applicato nei *Mirabilia* a quegli archi che il registro costantiniano delle regioni indicava soltanto come *marmorei*. È stata anche riconosciuta la grande forza di attrazione che lo schema compositivo della porta romana di città esercitò nella costruzione delle facciate di chiese, in Occidente e in Oriente (Schultze, in 'Bonner Jahrbücher', 1917), e recentemente il Krautheimer ('Art Bull.' 1942) ha dimostrato con sicurezza come la famosa *Torhalle* di Lorsch sia una 'copia' carolingia dell'arco di Costantino.

Né a Roma, dove il programma della *Renovatio* acquistava un particolare aspetto nazionale (Burdach) e dove scultori, pittori e architetti si ispiravano consapevolmente ai monumenti antichi (si veda, tra l'altro, la recente sintesi del Wentzel nello 'Zeitschr. f. Kunstwiss.', 1955), doveva mancare la ripresa del motivo dell'*arcus triumphalis* nella architettura sacra. Già l'accesso all'atrio dell'antico San Pietro, per esempio, aveva già molto in comune con la *Torhalle* di Lorsch, e le sue imponenti colonne, oggi incorporate nella fontana dell'Acqua Paola, avevano dimensioni veramente trionfali.

Si giustifica, in questo quadro generale, l'erezione di un arco trionfale dinanzi alla basilica di Civita Castellana, e si può anche, forse, tentare di individuare la concreta occasione storica per l'erezione di un simile monumento. La tradizione locale, raccolta dalla *Cronaca* cittadina del Pechinoli (ma di cui si deve ancora controllare l'antichità),

asseriva che la chiesa di Civita era stata oggetto di particolari cure da parte di Innocenzo I (402-417); se questa credenza era già viva al tempo di Innocenzo III, si deve ritenere non improbabile che questi, nell'intento di riaffermare la continuità e la venerabile tradizione del soglio pontificio, dedicatesse la propria attenzione a un edificio sacro che acquistava per lui tanto maggiore prestigio in quanto vi viveva il ricordo del primo pontefice che aveva portato il suo nome. 1209-1210 sono gli anni dello scontro con Ottone IV, e Civita Castellana, posta sulla via Flaminia nel punto da cui si diparte il congiungimento con la Cassia, la via tradizionale degli imperatori diretti a Roma, ebbe qualche importanza in quel periodo agitato. Non sarebbe dunque improbabile, sebbene le nostre siano soltanto indicazioni di una ricerca concreta ancora da svolgere, che Innocenzo III, impegnato ad assimilare al papato la tradizione 'nazionale' romana (cfr. Burdach, *Vom Mittelalt. zur Reformat.*, 1928, pp. 164, 166, 208, 322), volesse con un '*arcus triumphis insignis*' riaffermare la supremazia di Roma su quelle terre.

*La cappella  
dei Pazzi  
e Civita  
Castellana*

Dopo aver cercato di ricostruire la genesi del monumento di Civita, consideriamo ora la Cappella dei Pazzi. I punti in comune tra i due edifici appaiono subito evidenti: un portico davanti a una chiesa; l'architrave corre per tutta la sua lunghezza, posando direttamente sulle colonne, per interrompersi al centro dove si apre un arco, fiancheggiato da due piccole lesene. Ma a un esame più attento i raffronti non sembrano più tanto stringenti. L'apparenza di sottile schermo che ha il portico della cappella, anche nella zona superiore piena eppure resa dalla decorazione quasi illusivamente trasparente, non ha le stesse giustificazioni di 'bidimensionalità' dell'arco di Civita Castellana; al contrario, sembra che il portico quattrocentesco sia stato concepito proprio perché fosse penetrabile dai 'raggi' prospettici, convergenti sull'altare della cappella (cfr. il recente opuscolo dell'Argan sul Brunelleschi). Soprattutto nell'arco che interrompe il peristilio si incentra l'impostazione prospettica di tutta la costruzione: esso è tutto attraversato dalle linee di fuga e senza la sua ampia introduzione spaziale non saremmo indotti a cercare con lo sguardo al di là del piano del portico, sino alla croce sopra l'altare, accontentandoci della visione di superficie. È appunto per ciò che il suo nascimento è nascosto dalle due coppie di lesene (mentre a Civita Castellana l'arco si espande in tutta la sua interezza e quasi fluttua in uno spazio che nessuna membratura stringe e con-

La cappella  
dei Pazzi  
e Civita  
Castellana

chiude). Ma, ancora, esso è parte essenziale della struttura dell'edificio. Sembrerebbe infatti persino ozioso chiedersi chi sia stato pensato per primo: l'arco o la piccola cupola del portico. Sta di fatto che l'arco è parte di un sistema di quattro arcate: quella al di sopra della porta d'ingresso della cappella, cui corrisponde l'arco della fronte del portico, e quelle della intersezione della volta. Su di esse si leva la cupola. In un certo senso, si potrebbe dire che il portico anticipa il motivo strutturale dell'interno: una cupola impostata su di un vano quadrato, fiancheggiata da due ali coperte da volte a botte. Come nell'interno le paraste angolari tagliate l'una dall'altra suggeriscono 'un prolungamento della struttura oltre lo spigolo' (Argan), così nel portico le pareti terminali sono addirittura mancanti e la prospettiva si spalanca effettivamente sull'infinito, salvo ad essere ripresa, a un certo punto, dalle arcate del chiostro. Come all'interno un sistema longitudinale si avvia ad una perfetta centralità (Heydenreich), così all'esterno la costruzione insiste sul lato longitudinale, accennando appena alla straordinaria e nuova soluzione dell'interno. Inoltre la piccola cupola del portico corrisponde, in esatta 'analogia', a quella del vano dell'altare e sulle quattro pareti dell'interno il piccolo arco segnato al centro di ognuna può interpretarsi sia come replica di quello al di sopra dell'altare, sia come veduta da tergo dell'ossatura costruita dal sistema di archi nel portico.

Se poi ricerchiamo il modello architettonico cui la cappella si vuole riferire e che, insieme, vuole far rivivere, ci accorgiamo facilmente che esso non è assolutamente un *arco trionfale*.

Come è noto, quando, circa venti anni dopo la Cappella dei Pazzi, a Leon Battista Alberti si presentò in concreto il problema della facciata da darsi al nuovo tempio cristiano, la soluzione fu cercata nello schema compositivo dell'arco di trionfo, e su tale schema si continuò a tentare il problema per un lungo periodo ancora<sup>1</sup>. Ma nella facciata brunelleschiana, che è l'unica rinascimentale importante prima del San Francesco di Rimini, tale preoccupazione non esiste. Se la si immagina nella sua integrità, come è disegnata, per esempio, nel libro del Folnesics (p. 69), si vede bene che il tipo ideale cui il Brunelleschi si riferisce, e che rinnova nella nuova visione prospettica e, non si deve dimenticare, religiosa, è quello del *tempio*, che risponde perfettamente al principio della pianta centrale (Wittkower). Per questa ragione, certamente, a uno studioso di storia dell'architettura



è sembrato di recente di potervi vedere anticipato qualcosa dello schema palladiano, sebbene la cosa sembri a noi poco probabile (v. E. Kaufmann, *Architecture in the Age of Reason*, 1955, p. 80). *La cappella dei Pazzi e Civita Castellana*

Come abbiamo cercato di dimostrare, in ogni suo aspetto la costruzione brunelleschiana si rivela una invenzione autonoma, sorretta da proprie intime leggi che ne condizionano ogni parte, mentre anche nel programma di recupero delle forme antiche ricerca strade prima intentate, incomparabili con le esperienze precedenti. Ciò non significa, naturalmente, che queste non agissero sull'opera e che non sia possibile individuarne ancora le tracce in un contesto pur così compiutamente nuovo. Le cupole a costellazioni nel vano dell'altare della Sagrestia Vecchia di San Lorenzo e della Cappella dei Pazzi riproducono sì il cielo fiorentino quale appariva ad un'ora determinata di un preciso giorno di un certo anno, eppure non furono invenzione nuova e avevano dietro di sé una tradizione antichissima (v. A. Warburg, *Gesamm. Schr.*, Bd. 2, pp. 169-172, 366-367 e F. Saxl, *La Fede astrologica di A. Chigi*, p. 20<sup>2</sup>).

Tali considerazioni ci fanno ritenere possibile che il Brunelleschi accogliesse come suggerimento un motivo tolto dal portico di Jacopo di Lorenzo e del suo figlio Cosma, malgrado la differenza delle intenzioni d'arte e delle mire iconografiche, ma nello stesso tempo dovrebbero aiutarci a comprendere come quella scelta implicasse un intreccio non semplice di giudizio storico, di tecnica costruttiva, di concezione dell'arte.

Carlo Bertelli

## NOTE

<sup>1</sup> Lo svolgimento del tema dell'arco trionfale nelle facciate di edifici sacri del '400 e del '500 è stato messo particolarmente in luce dal Wittkower (*Architectural Principles in the Age of Humanism*, Londra, 1952, p. 33 e ss., p. 81 e ss.). Accanto alle architetture effettivamente costruite hanno qualche interesse quelle immaginate in dipinti, bassorilievi, etc. dell'epoca. La placca argentea di Parigi (Louvre, n. 261), dal Longhi attribuita allo stesso Brunelleschi (nella 'Critica d'Arte', 1940, p. 161), può forse riferirsi alla ricostruzione della vitruviana basilica di Fano, con il suo doppio frontone (cfr. l'incisione del Cesariano nella edizione del Filandro del 1544, cui il Wittkower avvicina giustamente il progetto bramantesco per Santa Maria presso San Satiro, *op. cit.*, p. 82). Interessante, perché sembra di intravedervi alcune soluzioni ricercate più tardi dall'Alberti, la famosa tavoletta della 'Guarigione dell'ossesso' a Filadelfia. Ma a proposito del rapporto tra arco di trionfo e facciata di una chiesa sembrano particolarmente importanti alcuni studi di Giuliano da Sangallo. Se l'attribuzione a lui della tavoletta di Baltimora

*La cappella dei Pazzi e Civita Castellana* (la cui aderenza al programma albertiano è stata sottolineata da F. Kimball, in 'Art. Bulletin', 1927-28, X, p. 148) proposta ultimamente dal Degenhart, nello 'Jahrbuch' della Biblioteca Hertziana del 1955, è esatta, merita di essere segnalata la corrispondenza della terminazione a timpano triangolare dell'arco ivi dipinto con alcuni disegni di architettura del Sangallo, specialmente per la facciata di San Lorenzo (cfr. Degenhart, *op. cit.*, fig. 221). Nel disegno dell'arco di Orange (Siena, Bibl. Com. S. IV 8, fol. 23, ripr. anche in Degenhart, *cit.*), egli integra la rovina aggiungendole un frontone in alto, sicché si ha una facciata con due frontoni sovrapposti: un anticipo delle sistemazioni palladiane, sebbene non sia facile stabilire un rapporto preciso tra i due fatti. In molti dipinti la identificazione della facciata di una basilica con un arco trionfale prosegue sino al Cinquecento (si veda, come esempio di particolare efficacia didascalica, il 'Giudizio di Salomone' della Galleria Borghese, n. 329, dove tra i rilievi appare anche una 'adlocutio'). La importanza che l'osservazione degli archi trionfali, e delle chiese romaniche fiorentine, ebbe per la teoria della colonna e del pilastro di Leon Battista Alberti è stata già chiaramente riconosciuta dal Wittkower (*op. cit.*, pp. 30-31). Si deve aggiungere che il portico di Civita Castellana offre un singolare riscontro al principio albertiano (*De re aedif.*, Lib. VII, cap. 15): 'arcuatis imitationibus debentur columnae quadrangulae. Nam in rotundis opus erit mendosum' (nella traduzione del Bartoli: 'a quelle cose, che noi imitiamo gli archi, bisogna che vi si mettino colonne quadrate, perciocché se noi vi mettessimo colonne tonde, sarebbe lavoro difettoso'. Per una esatta interpretazione di questo passo, v. Wittkower, *op. cit.*, p. 29 e ss.). Infatti, mentre l'architrave del portico è sostenuto da una fila di colonne, questa improvvisamente si interrompe per dar luogo a pilastri nel punto in cui sorge l'arco.

<sup>2</sup> Come cercherò di dimostrare in un prossimo studio, anche edifici del tipo di Santa Costanza poterono esercitare un preciso influsso nella genesi ideale di alcune architetture del Brunelleschi.



KURT LANGE

# L'EGITTO

*Un volume di pp. 68, mm. 305 × 220, 200 illustrazioni in nero e 20 tavv. a colori f.t.; rilegato in tela, sovraccoperta a colori, L. 6.000.*

Attraverso le forme dell'architettura, della pittura e della scultura, largamente documentate in quest'opera, si può seguire lo sviluppo di tutta la storia della civiltà egiziana, che per vari riflessi ha influito sulla vita dei popoli mediterranei.

---

WILL GROHMANN

# PAUL KLEE

*Un volume di pp. 447, mm. 297 × 209, 133 illustrazioni in nero nel testo e 319 f.t.; 40 tavv. a colori f.t.; prima edizione italiana; rilegato in tela, sovraccoperta a colori, L. 10.000.*

Questa è la prima monografia su Klee realmente completa. Attraverso tre vaste sezioni — vita, arte, dottrina — il lettore è guidato ad accostarsi all'artista, alla sua visione del mondo e della vita, alla sua poetica. Al testo si aggiungono numerosissime riproduzioni, in nero e a colori, mentre le appendici scientifiche del volume trattano della tecnica, delle dimensioni, della datazione e dell'ubicazione di tutte le opere riprodotte; il « catalogo dei gruppi » raccoglie infine le illustrazioni di duecento opere di piccolo formato, riunite secondo particolari caratteristiche di forma e di stile.

---

# LA SCULTURA DI AUGUSTE RODIN

*Un volume di pp. 16 di testo, mm. 305 × 220, 96 tavv. f.t. in fotogravure; rilegato in tela, sovraccoperta illustrata, L. 3.000.*

Questo volume ci permette, attraverso un ricco corredo illustrativo, di seguire compiutamente lo sviluppo dell'arte di Rodin nelle sue diverse fasi. Per la prima volta in Italia l'opera dello scultore è presentata con l'ampiezza e il rilievo necessari alla sua comprensione ed esatta valutazione.

---

**SANSONI FIRENZE**



# Biblioteca di Paragone

*Poesia, Narrativa, Critica*

---

ATTILIO BERTOLUCCI - *La Capanna Indiana, poesie, premio Viareggio 1951. Seconda edizione ampliata.*

PIERO BIGONGIARI - *Il senso della lirica Italiana.*

RAFFAELLO BRIGNETTI - *Morte per acqua, racconti.*

DIEGO MARTELLI - *Scritti d'arte a cura di Antonio Boschetto.*

GIORGIO BASSANI - *La passeggiata prima di cena, racconti.*

SILVIO D'ARZO - *Casa d'altri, racconto lungo.*

FAUSTA TERNI CIALENTE - *Cortile a Cleopatra, romanzo.*

CORRADO GOVONI - *Antologia poetica - a cura di G. Spagnoletti.*

ANNA BANTI - *Il bastardo, romanzo.*

FERRUCCIO ULIVI - *Galleria di scrittori d'arte.*

CARLO BO - *Riflessioni critiche.*

GIULIANO LEGGERI - *Domenica sul fiume, romanzo.*

GIACINTO SPAGNOLETTI - *Le orecchie del diavolo, romanzo.*

VITTORIO SERMONTI - *La bambina Europa, romanzo.*

P. PAOLO PASOLINI - *La meglio gioventù, poesie.*

SANDRO SINIGAGLIA - *Il flauto e la bricolla, poesie.*

---

SANSONI FIRENZE